III-23.549

MIRCEA TOMUŞ

Pentru un alt CARAGIALE

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ

MIRCEA TOMUȘ

PENTRU UN ALT CARAGIALE

UNIVERSITY LIBRARY

1. PRELIMINARII

Găsind de cuviință a însoți reeditarea monografiei noastre despre *Opera lui I.L. Caragiale*, I, Editura Minerva, 1977, cu un *Avertisment*, preveneam noul nostru cititor că cel de al doilea volum al acestei întreprinderi va să cuprindă, „alături de continuarea logică și necesară a exercițiului de critică a criticii caragialene, [...] pe de o parte, revizuirile, pe de alta completările, adâncirile și adăugirile propriului punct de vedere". Și completam: „În acest sens, autorul își mărturisește ne-teama de a intra în polemică cu sine însuși, poate chiar mai bucuros decât cu alții, dar și previne asupra faptului că, atât pe planul substanței, cât și pe cel al calității, cele mai multe dintre aceste completări reprezintă o continuare firească a traiectelor interpretative schițate în anii '70". (MTOC, p.6)

Potrivit acestei obligații, pe care singur ne-am asumat-o, ca pe o strategie de interpretare, cel de al doilea volum al studiului monografic pe care înțelegem să-l dedicăm operei lui I.L. Caragiale ar urma să înceapă prin a relua, de unde l-a întrerupt, firul exercițiului de critică a criticii; într-adevăr, din 1976, când am încheiat, practic, primul volum al cercetării noastre, și până astăzi, nu puține și nici lipsite de interes specific au fost volumele de critică și interpretare apărute în acest domeniu. Sigur că rațiunea însăși a materiei și a proiectului nostru ne îndrumă către o abordare cronologică a lor, începând cu cel din chiar același an, 1976, al lui Al. Călinescu, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, în colecția *Contemporanul nostru* a Editurii Albatros, și sfârșind, să zicem, cu cele datorate lui sau coordonate de Constantin Cubleșan: *Caragiale în conștiința critică* (Cogito, Oradea, 1999) și *Dicționarul personajelor din teatrul lui I.L.Caragiale* (Dacia, Cluj-Napoca, 2002). Dar tocmai penultimul din aceste titluri ne pune în fața unei prime probleme: ce rost ar mai avea un nou parcurs de critică a criticii caragialeene, câtă vreme volumul lui Constantin Cubleșan însumează concentrate prezentări critice asupra seriei aproape complete a contribuțiilor în domeniu și tocmai pentru răstimpul care lipsește din cercetarea noastră?

În adevăr, ceea ce a făcut criticul clujean, în urmă cu numai câțiva ani, reprezintă un tablou nu numai bogat, dar, pe cât posibil, și sistematic al

orientărilor și soluțiilor criticii de specialitate, în ultimele două decenii, grupate în trei mari secvențe: I. *Viața. Contribuții documentare*, II. *Opera. Teme, idei, personaje* și III. *Interpretări și analize didactice.* Astfel încât îndemnăm pe toți cei interesați de această problematică să se adreseze cu încredere volumului semnat de Constantin Cubleșan; în ce ne privește însă, mărturisim că lucrarea colegului nostru poate suplini numai o parte din propriul proiect și anume aceea de suprafață, de geografie tematică, am putea spune, lăsându-ne, totuși, în seamă acele abordări care privesc o anume continuitate a perspectivelor noastre de interpretare. Ne vedem, prin aceasta, pe de o parte, scutiți întrucâtva de obligația de a cartografia, în detaliu și cât mai complet, aria conștiinței critice (relativ) contemporane asupra lui Caragiale, iar pe de alta, eliberați oarecum pentru o vizare mai precisă a acelor teme de cercetare care se circumscriu perspectivei din care înțelegem să-i descifrăm critic opera. Încât ceea ce ar fi să urmeze, în debutul acestui nou volum, nu este decât o *selectivă* critică a criticii lui I.L.Caragiale pe parcursul ultimului sfert de veac.

Dar mai întâi suntem ispitiți să ne întoarcem la cercetarea colegului nostru de la Cluj; paginile ei cuprind material care ne poate veni în ajutor, pentru proiectul nostru de dare de seamă asupra itinerarului și pașilor pe care exegeza lui I.L.Caragiale i-a făcut, în răstimp, și ne simțim îndreptățit să (ab)uzăm de ele atât pentru că, în cazurile respective, punctul de vedere care le ghidează coincide, cel puțin în mare, cu al nostru, cât și datorită, în alte privințe, pur și simplu, dificultăților de procurare a unor surse. Nu este nevoie, sperăm, de scuze prea explicite pentru această situație, mecanismul, dacă poate fi numit astfel, absolut haotic de difuzare a cărții, în zilele noastre, lăsând la voia unor decizii cu totul impenetrabile și imprevizibile prezența unui titlu sau a altuia în rafturile unei librării sau ale alteia; iar de aici în rafturile unei biblioteci sau ale alteia.

Astfel, din prima secvență a volumului de care ne folosim, pentru început, *Viața. Contribuții documentare,* ne reține atenția prezentarea cărții semnate de Georgeta Ene, *Caragiale la Berlin* (Editura Entiter, București, 1992). Criticul pune în lumină ideea de bază a acestei cercetări, și anume „o nouă *ipoteză* asupra prezenței lui Caragiale la Berlin [...], asupra finalului de viață al scriitorului, dând o altă (majoră) justificare deciziei acestuia de a părăsi Bucureștiul și de a se stabili eventual în Transilvania [...], ori în Europa (cum s-a și întâmplat), deci în inima continentului [...]" (CCCC). Respectiva ipoteză ar consta în, nici mai mult, nici mai puțin, misiunea conspirativă, eventual chiar centrală, cu care marele scriitor ar fi fost investit

de cercurile conducătoare din România, în activitatea cu atâtea fațete, unele ascunse, de pregătire a Marii Uniri a tuturor românilor. Sigur că, așa cum spune comentatorul, ipoteza „merită a fi luată în considerație cu toată atenția, căci I.L.Caragiale a fost omul unor multiple fațete existențiale și creatoare, pe care nu-l putem trata nici îngust, nici unilateral, trebuind a-l înțelege și a-l căuta mereu..." (*ibid.*, p.28), dar credem că nici adevărul acestei recomandări și nici cel al faptelor invocate de Georgeta Ene în sprijinul ipotezei sale nu pot înclina balanța judecății în asemenea măsură încât ipoteza să nu rămână, deocamdată, ceea ce este: o simplă ipoteză, tentantă, pentru că spectaculoasă, dar încă insuficient dovedită.

Din același prim capitol al cercetării lui Constantin Cubleșan ne mai reține atenția câteva consemnări privitoare la contribuții documentare asupra raporturilor lui Caragiale cu două zone importante în egală măsură atât pentru viața, cât și pentru opera lui: Buzăul și Ploieștiul; este vorba, mai întâi, de studiile lui Emil Niculescu și de cel mai vechi (reeditat de curând) al preotului Gabriel Cocora, privitoare la relațiile marelui scriitor cu ținutul Buzăului și locuitorii lui. Cât îl privește pe cel dintâi, subliniază criticul clujean, „Consemnarea a tot ce vine în atingere cu subiectul: Buzău – Caragiale, merge până la detalii din cele mai diverse, cum ar fi faptul că Dimitrie Racoviță (1868-1892) ce-a semnat cu pseudonimul Sfinx multe 'cronici dramatice' la reprezentații cu piesele lui Caragiale, s-a născut la Buzău, sau 'reclama' pe care i-o făcea C. Mysch în ziarul „Ordinea" (an.I, nr.22, 30 iulie 1895) restaurantului aflat sub conducerea scriitorului: 'D.I.L.Caragiale, dramaturgul, doamnelor și domnilor...! Reședința lui de vară/ E la țară.../ Vizitați, ca să vă convingeți, restaurantul', fără să uite – cum ar fi putut? – *amintirile* actorului Maximilian, care pe vremea *restaurantului gării* era licean" (*ibid.*, p.31). Nu mai puțin interesante, ba ne temem că dimpotrivă, par a se arăta stabilirile părintelui Gabriel Cocora, despre care se poate înțelege că nu mai este printre noi, de vreme ce ediția recentă a studiului o face Marcela Chiriță; dată fiind și prioritatea cronologică (studiul respectiv a apărut pentru prima dată în 1968, în revista „Limbă și literatură"), poate mai potrivit ar fi fost ca semnalarea lui să fi fost făcută, în cartea lui Constantin Cubleșan, înaintea celei despre contribuția lui Emil Niculescu. Oricum, aflăm de aici că biograful buzoian „identifică și casa în care a locuit Caragiale (nu în clădirea gării, cum s-a susținut, ci în 'piața gării, situată pe strada Călărașilor, cunoscută apoi din 1905 sub numele de Nicu Constantin, iar astăzi colonel Buzoianu [...]'." Mai aflăm că „Omul de încredere al lui Caragiale în gospodărirea birtului

era un anume Ștefan St. Stănescu (s-a născut la 6 octombrie 1875 și a încetat din viață la 90 de ani, la 5 august 1965. A avut trei copii: un băiat [...] și două fete – Alexandrina [...] și Susana, căsătorită Gâdea, fostă [...] ministru al învățământului, apoi ministru al culturii în ultima perioadă de dictatură ceaușistă) care îi povestește lui Gabriel Cocora despre vizitele ce i le făceau scriitorului personalități ca Dobrogeanu-Gherea, Leonida Condeescu, primarul Mizilului și director al Liceului 'Hasdeu' din localitate [...], Ana Eminescu, sora lui Leonida Condeescu, măritată cu fratele poetului Mihai Eminescu, căpitanul Matei, din regimentul 32 Mircea, 'ce staționa în Mizil'. O atenție aparte acordă autorul studiului prezenței lui Caragiale la Ateneul local, în calitate de...conferențiar. La 3 februarie 1885 a vorbit despre *Cauzele prostiei omenești*, la 5 martie 1896 *Despre seriozitate*, etc., menționând [evident, e vorba despre cercetătorul buzoian – n.n.]: 'Conferințele sale, cu paradoxuri, erau adevărate coserii, pline de voioșie care contamina sala' (după cum comentează „Curierul satelor" din 2 februarie 1897)" (*ibid.*, p.33).

În lumea ploieșteană îl proiectează pe marele ei fiu profesorul și cercetătorul Ieronim Tătaru; în cartea lui Constantin Cubleșan se reține că acestuia i se datorează opțiunea pentru o dată plauzibilă a nașterii, ca și clarificarea problemei școlarizării ploieștene a scriitorului, comunicarea unor impresionante documente de familie, fiind „utile, fără doar și poate, identificările caselor în care au locuit părinții scriitorului, atât în Haimanale cât și în Ploiești, obiect al unui studiu de ample dimensiuni – *Orașul copilăriei și adolescenței lui I.L.Caragiale* – în care evocarea localității este făcută nu numai cu precizie documentară, dar și cu farmec pitoresc [...], observând cum lumea aceasta a orașului copilăriei se *translează* în operă cu o anume nostalgică notă evocatoare [...]" (*ibid.*, p. 40). „Foarte aplicată – ne mai spune Constantin Cubleșan – este cercetarea privindu-l pe *Elevul Caragiale Ion și dascălii săi,* autorul luând în discuție opinii și intervenții pe această teme, mai vechi, pe care le nuanțează [...], aducând însuși precizări bazate pe *probe* verificate și verificabile, și făcând crochiuri biografice *dascălilor* lui Ion Luca Caragiale, precum Basile Drăgoșescu, Zaharia Antimescu, Mihai I. Georgescu ș.a. Interesante și utile sunt precizările privind *'Republica' și 'republicanii' din Ploiești în situații caragialești și oglindiri caragialene.* Refăcând *filmul* 'revoluției' conduse de Candiano Popescu, atmosfera politică a momentului, dedusă din telegramele de presă etc., Ieronim Tătaru face profilul celor doi 'capi' ai 'republicii' ploieștene, Al. Candiano Popescu și Stan Popescu [...]" (*ibid.*, p.41). În fine, este

semnalat „un substanțial capitol de *anexe*, în care se reproduce Actul de botez, extractul matricol al claselor I, II pe anul școlar 1859-1860, extrasul din matricola școlară a cls. a IV-a primară, din anul școlar 1862-63, tabele statistice de școlari ai Gimnaziului din Ploiești pe anii 1865-1866 etc."(*ibid.*, p.41).

Din al doilea capitol al cărții de care ne ocupăm, ne rețin, mai întâi, atenția însemnările dedicate textului publicat de Mircea Iorgulescu în 1988, sub titlul *Eseu despre lumea lui Caragiale.* Comentatorul de astăzi surprinde, în primă instanță, etapele intrării în logica interpretării: „Mircea Iorgulescu își fixează de la bun început un program de investigare – riguros metodic – pe care-l consideră adecvat propriei sale condiții critice, căutând o stare de obiectivare [...] într-un echilibru stabil de receptare, de înregistrare a *fenomenului* Caragiale [...], pentru a-l putea descoperi el însuși, așa cum i se relevă din unghiul unei noi și (neapărat) recente lecturi" (*ibid.*, p. 45). Și, continuă criticul criticii caragialene: „Demersul acesta are alura unei descinderi pe un tărâm nou, pe care își propune să-l inventarieze cu meticuloasă aplicare, procedând la cartografierea lui, la descrierea amănunțită a tuturor detaliilor semnificative etc., luându-l, de fapt, în stăpânire și pentru aceasta alcătuindu-i [...] un atlas general al existenței sale concrete [...], cu scopul, evident, nu numai de a și-l asuma, ci și în dorința de a-l cunoaște și înțelege" (*ibid.*, p. 45). Aici, însă, criticul așază un semnal de alarmă asupra iluziei „de care s-au lăsat legănați și alții", de a crede că pot uita tot ce știau despre obiectul cercetării lor; în însăși dorința (iluzorie) de a păși pe teritoriul operei ca pe un continent nou, se află o imagine ascunsă, interioară, bănuită și așteptată, a acestui continent, întocmai cum, adăugăm noi, în momentul căutării și descinderii lui Columb în Lumea Nouă, se afla obsesia, desconspirată chiar, a Indiilor. Încheierea parțială a lui Constantin Cubleșan despre eseul lui Mircea Iorgulescu?: „Recenta lectură nu este deci una albă, neutră. El nu se poate desprinde de vibrația timpului căruia îi aparține prin totul și deci privirile sale descoperă, voluntar sau involuntar, acele poteci de înaintare în înțelegere pe care starea sa sufletească, starea de spirit a epocii le alege ca fiindu-i proprii, definitorii" (*ibid.*, p. 46). Și comentariul urmează cu parcurgerea acelor poteci de înaintare spre înțelegere, dar fără a cuceri, în final, cota ei supremă, chiar dacă stabilește că „Mircea Iorgulescu ne dezvăluie o altă lume în scrierile lui Caragiale (posibilă, după cum ni se face dovada), alta decât ne obișnuisem până acum a recunoaște aici [...]." Căci eseul rămâne să fie elogiat, până la urmă, pentru „inteligența speculativă", ca o „tentativă

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI LITERE

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

majoră de aprofundare" (*ibid.*, p. 49), în fond generalități măgulitoare, dar puțin operante în a decide o particularitate tranșantă.

Cel de al doilea capitol al cărții lui Constantin Cubleșan, II. *Opera, teme, idei, personaje*, mai cuprinde comentarii asupra unor importante repere ale celei mai noi critici caragialeene, pecum cele datorate lui Șt. Cazimir, Aurel Buzincu, Valentin F. Mihăiescu, N. Steinhardt, Al. George, Ion Vartic, Alexandru Condeescu, V. Fanache, Dan C. Mihăilescu, Liviu Papadima; asupra unora dintre ele ne rezervăm dreptul de a reveni, dar la altele suntem nevoiți să apelăm chiar acum, speranța de a mai intra, în timp util, în posesia unor ediții, altfel atât de greu de găsit, fiind aproape nulă.

Este cazul studiului semnat de Alexandru Condeescu, *Planeta Moft*, Editura Cartea Românească, București, 1997, în care criticul, după cum ne spune Constantin Cubleșan, „se apropie de opera caragialeană cu sentimentul că se află în fața unei imagini grotești a realității noastre actuale, a societății românești de azi, receptată ca o amplă dar meschină desfășurare ieșită din țâțâni, reflectată într-o oglindă de acum un secol ce rămâne încă vie și autentică/adevărată [...]" (*ibid.*, p. 74). Caracteristică interpretării lui Alexandru Condeescu ar fi, după recenzentul său, *tratarea pamfletară... a acestei lumi* într-un adevărat *portret al acesteia în tehnica desenului*, amănunțindu-i-se *structurile specifice*, în principal, *eroii înțeleși ca un fel de cópii după natură în viziune artistică*; în ce privește moftul însuși, autorul studiului distinge între *moftul serios*, componentă a unui *imaginar sado-masochist materializat într-un instrumentar tăios și metalic al fricii*, și *moftișorul, de regulă gingaș și nostim, ce poartă în mâini, pe lângă floarea magică a râsului, foarfecele de tăiat palavre;* un rol și un loc important în această lume le are *limba de hârtie*, cu stereotipurile ei care formează sursa comicului și a *omului kitsch*; raza de vedere depășește limitele operei, intrând în biografia autorului, considerat și el ca aparținând acestei planete. Spunând despre cartea lui Alexandru Condeescu, *Planeta Moft*, că este „un pamflet exemplar asupra actualității, luând ca argumente de tratare polemică tocmai radiografia caragialeană a societății românești" (*ibid.*, p. 76), criticului clujean îi scapă similitudinea izbitoare cu eseul-pamflet al lui Mircea Iorgulescu, în care, de altfel, nu văzuse intenția subiacentă de a realiza un portret al epocii de dinainte de 1990.

Despre studiul *Onto-retorica lui Caragiale* al lui Marian Victor Buciu, tânăr autor craiovean despre care aflăm că își numește personajul țintă al interpretării cu numai două inițiale, *I.L.*, darea de seamă a lui Constantin Cubleșan ne spune că pornește „în analiză de la 'con-textul onto-retoric' în

care scriitorul este văzut prin prisma categoriilor de 'homo caragialianus', 'ființă zoologică' etc., până la discutarea 'onto-retoricii' propriu-zise a operei acestuia, de la esența comunicării și 'poetica (în)ființării', până la sistemul jocurilor de cuvinte și 'tendința de-tropologizantă' a stilului. Demers ambițios, pretențios – continuă criticul clujean – pe care teoreticianul îl execută cu multă dezinvoltură totuși, la modul (plăcut) eseistic, dar mult prea stufos și prolix, afișând un soi de teribilism juvenil ce lasă curând impresia tratării persiflante a subiectului, ceea ce nu e cazul" (*ibid.*, p. 78). Cum se împacă *modul (plăcut) eseistic* cu *mult prea stufos și prolix*, cât și cu *teribilism juvenil,* comentatorul nu ne spune; în schimb, ne spune că autorul eseului comentat *catalogheaza câteva tipuri de tăcere, ajunge la nominalizarea principalelor contexte ale aventurii cuvântului, care sunt în principal opt*, cele ale *dialogismului* fiind *patru, stabilește o posibilă taxinomie a ființei primejduite în opera lui I.L.* (evident, Caragiale), *și ea cu șapte ipostaze; la fel, în onto-retorica timpului, distinge opt timpuri ale timpului neprecizat și cinci ale timpului precis,* iar în ce privește *timpul proteiform, ia în considerație șapte înfățișări.* Bine spune, în final, comentatorul: „Pusă în scheme excesive, pe porțiuni și dezarticulată în scheme teoretice, opera lui Caragiale apare ca o întreagă serie de obiecte de laborator, mulaje de gips, butaforii perfecte, dar totalmente lipsite de viață" (*ibid.*, p. 81). În timp ce noi am fi tare doritori să citim un comentariu al lui Caragiale, adică al lui I.L., la acest comentariu.

La câteva pagini distanță, în revista critică a criticii lui Caragiale, se semnalează studiul lui Corneliu Ștefan, *O scrisoare pierdută și evenimentul zilei*; cititorul realizează, firește, că nu este vorba de mult prea mediatizatul cotidian contemporan, ci de raportările capodoperei la contextul și posibilele sale surse politice. Teza istoricității absolute a dramaturgiei lui Caragiale, axiomă principală a receptării ei critice, își găsește aplicare și dorita confirmare în plan documentar. Evident că ceea ce a făcut Corneliu Ștefan este cât se poate de util, pentru acest unghi de interpretare; o subliniază, de altfel, și Constantin Cubleșan: „istoricul literar purcede la racordarea, în lumină, a evenimentelor din piesă cu cele din realitatea istorică. Surprizele – este de părere comentatorul – nu întârzie să fie revelatoare" (*ibid.*, p. 88). Nouă, în schimb, unele dintre interpretări ni se par nu atât hazardate, cât, cum să spunem?, expresia cea mai potrivită ar fi: *trase de păr.* Astfel, a face din Pristanda *un autentic pionier al poliției politice* și din Cetățeanul turmentat, *un fevruarist, cel mai fidel și disciplinat exponent al formațiunii sale politice, respectiv Partidul Liberal, insensibil la dizidență, promisiuni*

ademenitoare sau asocieri oculte (*ibid.*, p. 89) ni se pare a derapa evident și periculos de la datele obiective ale textului după atracția magnetică a unor formule de un anumit succes în colportajul jurnalistic al actualității; datele caracteristice unui actant se conturează și se întăresc prin funcția scenică specifică și limitată, am sublinia noi, la litera de semne teatrale ale scenariului dramaturgic, iar nu prin toate presupunerile și actualizările posibile. De altfel, ar fi cât se poate de ușor de constatat, mai ales în ce privește cel de al doilea exemplu, al Cetățeanului, în urma unui joc de presupuneri bazat pe „revelațiile" lui Corneliu Ștefan, că astfel de, în realitate, mici și, deci, nesemnificative, teatral, adausuri de date nu pot modifica în niciun fel esența partiturii scenice a actantului, care se bazează și se rezumă, în linile ei esențiale, pe jocul dintre *găsirea, pierderea și iar găsirea scrisorii.* Că actantul care realizează acest joc este, în același timp, fevrualist, sau nu este, ține de tehnica de orchestrare în amănunt a partiturii scenice, iar descoperirile de felul celor din textul lui C. Ștefan nu trec dincolo de nivelul, scăzut oricum, al acestei tehnici pe spații mici. Cât îl privește pe Pristanda, a face din el un pionier al poliției politice înseamnă a proiecta asupra rolului său înțelegerea noastră, a celor de azi, sau, mă rog, a autorului, a unui fenomen dintr-un cu totul alt context istoric. În fond, comentatorul acestui studiu, respectiv Constantin Cubleșan, recunoaște aceasta atunci când își încheie astfel comentariul: „Întregul demers de identificare a faptelor politice ale vremii, așa cum sunt ele sintetizate și *avizate* în *O scrisoare pierdută*, reprezintă, prin ricoșeu, o incredibil de acută trimitere la actualitatea noastră de azi, ce-și regăsește astfel corespondențele în timp cu cea de acum un secol prin filtrul catalizator al comediei caragialene" (*ibid.*, p. 90).

În schimb, o încercare interesantă și mult mai profitabilă pentru progresul lecturii lui Caragiale, în sensul depășirii locului comun al interpretării strict și limitat realiste, ni se pare a fi cea a Marinei Cap-Bun, *Oglinda din oglindă,* studiu despre opera lui I.L.Caragiale, Editura Pontica, Constanța, 1998. Încă semnalarea de început, de către Constantin Cubleșan, a acestei încercări o arată deosebit de promițătoare: „Marina Cap-Bun refuză această viziune asupra lui Caragiale, ca scriitor 'exclusiv realist', descifrând în opera acestuia suficiente și temeinice argumente pentru a putea identifica în oglinda reflectoare a sferei 'cotidianității immediate', o altă oglindă, în care imaginea societății apare sub semnul 'fantasticității', *realitatea* însăși dovedindu-se 'halucinantă, ambiguă, problematizantă'. Relația dintre *mimetic* și *fantastic* în opera caragialeană oferindu-i șansa unei lecturi noi, extrem de

atent aplicate la text, în care pune în evidență mai ales structurile adânci ale psihologiei personajelor, în care I.L.Caragiale caută motivațiile de drept ale acțiunilor lor, aparent banale" (*ibid.*, p. 91). Autoarea pleacă de la unele texte s-ar putea zice teoretice ale dramaturgului și ajunge să cerceteze și să definească *toposul scenic în intenționalitatea lui*, întrucât, din punctul ei de vedere, *elementele plastice joacă un rol bine determinat*, reprezintă adesea *un semnificant în sine, un cadru semantic al acțiunii dramaturgice*; și, în acest sens, se pot enumera: casa în renovare a lui Jupân Dumitrache, odaia bătrânească a lui Conu Leonida, „Pretoriul Primăriei", pentru actul al III-lea din *O scrisoare pierdută*, frizeria lui Nae Girimea și altele, între care recuzita și costumele, lumina, limbajul gestual. Esențiale ni se par considerațiile privitoare la limbajul verbalizant, încât, neavând la dispoziție cartea apărută la Editura Pontica, ne permitem să preluăm prin intermediul colegului nostru clujean: „Dublând media de situații și caractere, cuvântul își joacă propria lui dramă, proces ce devine mai evident în *Noaptea furtunoasă* și în *Scrisoarea pierdută* [...]. Intenția de a descrie *textul* ca *țesătură organică*, ce proliferează prin continuă *autogenerare* anticipa, în fond, una dintre modalitățile postmoderniste de figurare a operei literare, conform esteticii textualiste barthesiene" (*ibid.*, p. 93). În continuare, urmărind *„toposii existențiale* ale lumii caragialene, prin metafora *oglinzii* se reflectă mișcarea *măștilor* din acest bal existențial, înțeles ca teatru în teatru [...]. În aceste *oglindiri* continue a[le] realității, Marina Cap-Bun înțelege că se depășește drumul dintre real și fantastic, pregătind tragicul, în întreaga lui goliciune monstruoasă" (*ibid.*, p. 94). Sunt analizate nuvelele fantastice, cu o trecătoare confuzie (a lui Constantin Cubleșan?, a Marinei Cap-Bun?) între *În vreme de război* și *La hanul lui Mânjoală,* pentru a se încheia: „E o lectură pasionantă și o descifrare incitantă a *textelor* caragialiane în care supranaturalul, înțeles ca o ordine de profunzime a firii lucrurilor, se identifică în angrenajul unei realități debordante [...]" (*ibid.*, p. 96).

Deosebit de bogat în informație și de consistent în idei se arată a fi, din comentariul lui Constantin Cubleșan, studiul introductiv al lui Dan C. Mihăilescu la o ediție I.L. Caragiale, *Publicistică și corespondență*, îngrijită de Marcel Duțu pentru Editura Grai și suflet – Cultura Națională, Colecția Cărți fundamentale ale culturii române, din care starea actuală a difuzării cărții la noi a făcut, se pare, o carte aproape conspirativă. Așa cum ne este el recomandat de Constantin Cubleșan, studiul lui Dan C. Mihăilescu se distinge prin dreapta și profunda valorizare a dimensiunii propriu-zis literare a corespondenței marelui scriitor: „aici se află *în chip esențial* personalitatea

pluriformă a scriitorului, *omul divergent*, și, în consecință, structura intens proteică a acestei opere" (*ibid.*, p. 97), după cum, în publicistica lui, strălucește „stilistica denunțării, [...] tehnicile (retorica) de sublimare parodică a adversarilor" (*ibid.*, p. 97). Dacă, după cum ne previne comentatorul pe care îl urmăm cu fidelitate, studiul lui Dan C. Mihăilescu se reazimă pe greutatea și reverberațiile de idei și semnificații ale pamfletului *1907* nu însemnă decât că acesta ține nu numai punctul de central interes al publicisticii lui Caragiale, dar și acea zonă sensibilă prin care aceasta alimentează atât resursele tematice, cât și, mai ales, pe cele de concepție fundamentală ale întregii lui opere. Era de așteptat ca, în ordinea de idei a concepției fundamentale, comentariul la Caragiale să se intersecteze cu cel al lui Eminescu, de care resimte o necesitate nu numai rațională, ci, am putea spune, chiar organică. Voluminosul dosar al corespondențelor și raportărilor Eminescu-Caragiale își adaugă, deci, prin glosele din acest studiu introductiv, file din cele mai prețioase; citățm, după Constantin Cubleșan, din Dan C. Mihăilescu: „Imens alibi al tuturor slăbiciunilor noastre, Eminescu ispășește prin hiperbolizare, în vreme ce Caragiale rămâne marele prizonier al deriziunii noastre orgolios inflamate, al tuturor prejudecăților și neputințelor fondate pudibond și caricatural-aristocratic" (*ibid.*, p. 98).

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

2. DIN NOU CRITICA CRITICII

2.1. AL. CĂLINESCU, VALENTIN SILVESTRU, FLORIN MANOLESCU

În chiar anul în care apărea, la Editura Minerva, primul volum al cercetării noastre despre Caragiale (1976), prin colecția „Contemporanul nostru", Editura Albatros trimitea în librării cartea criticului și universitarului ieșean Al. Călinescu, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii.* Sigur că într-un context de interpretări în care marele nostru scriitor era valorificat aproape exclusiv prin prisma esteticii realismului și clasicismului și la care noi înșine aderaserăm fără nicio rezervă, această atât de diferită abordare nu putea să aibă alt înțeles decât acela al unei provocări. Ceea ce trebuie să admitem că a și fost, cu observația că autorul ei, uzând de o anumită strategie de intrare în subiect, și-a luat unele măsuri de precauție față de ceea ce putea să fie șocul unui asemenea punct de vedere atât de provocator.

A făcut aceasta atât prin moto-urile prin care și-a deschis cartea și care scot în lumină bogăția și diversitatea *scrisului* caragialean, în granițele căruia autorul ieșean a lăsat acces larg, mai mult chiar, a invitat generos cât mai multe dintre textele ieșite din pana marelui scriitor, mai ales pe cele risipite prin cele mai diverse publicații, cât și, îndeosebi, prin cel dintâi capitol al cărții sale, intitulat *Caragiale și evoluția formelor literare.* Se începe cu „importanța pe care a avut-o în creația caragialeană presa, care l-a obligat, vreme îndelungată, la un anumit ritm de lucru și la o adaptare la exigențele și finalitățile practicii gazetărești", și se continuă cu ideea potrivit căreia „opera lui Caragiale ilustrează, la modul cu adevărat exemplar, substituirea dialectică dintre viața cotidiană și literatură și, pe de altă parte, între genurile canonizate și cele 'joase'" (ALCCN, p.7). Aceștia fiind termenii ecuației critice de bază prin care Al.Călinescu îl interpretează pe Caragiale, ceea ce urmează nu este altceva decât un lanț de exemple care o ilustrează.

Astfel, după criticul ieșean, Caragiale *întrevede „canonizarea" literaturii „joase", „de subsol", de „bas-etage"*, cum o numește însuși autorul, „acceptarea ei ulterioară în detrimentul producției literare 'oficializate'" (*ibid.*, p.8). Manifestările „acestei literaturi încă periferice", ar fi, după Al.Călinescu, *nimicurile*, cărora „Caragiale le-a dat un nume, ce s-a impus (și) în conștiința literară: *mofturi"* (*ibid.*, p.9): apoi istorioarele, snoavele, pe care autorul le colecționează, apoi „așa-numitele 'povestiri orientale'", apoi „destul de numeroasele 'povești'"; altă „ipostază a '*felurimilor*' sunt așa-zisele cronici" (*ibid.*, p.9), dar scriitorul colecționează și „enormități tipografice (greșeli de tipar din romane, ziare), precum și 'prostii nostime' din articole, broșuri, notițe, anunțuri de mică publicitate etc." (*ibid.*, p.10). Urmează textele redactate prin procedeul colajelor (*Telegrame, Urgent, Reportaj, Ultima oră!, Boris Sarafoff*), apoi cele pe care autorul lor le-a numit *„șarje de atelier"*; în categoria *faptului cotidian ridicat la rang de literatură* intră *scenele de tribunal,* „seria de schițe ce au în centrul lor una sau mai multe scrisori" (*ibid.*, p.13).

Întemeiat pe teoria evoluției formelor literare elaborată de Opoiaz („Societate pentru studiul limbajului poetic"), a cărei idee centrală fusese „aceea că o epocă literară reprezintă în fapt coexistența mai multor epoci, dintre care una își dobândește supremația, este 'canonizată', iar cealaltă există 'în ascuns'" (*ibid.*, p.16), fenomenul implicând „și interacțiunea dintre viața practică și literatură: fapte din viața practică pătrund în literatură și, invers, literatura poate deveni un element al vieții practice" (*ibid.*, p.17), pe ideea că „genurile trăiesc, se dezvoltă și se 'dezmembrează'; prin dezmembrarea genurilor vechi apar genuri noi; genurile considerate la un moment dat 'înalte' sunt eliminate de genurile minore, 'joase', eliminarea realizându-se în două feluri: a) genul înalt dispare definitiv (oda, epopeea); b) procedele genului minor se infiltrează în genul înalt" (*ibid.*, p.18), Al.Călinescu identifică fenomenul în literatura română ca și în alte literaturi, atât în secolul XIX, cât și în cel următor, făcând raportări între Caragiale, pe de o parte, și, pe de alta, Cehov, Mark Twain, Bret Harte, O.Henry, apoi Jarry și Alphonse Allais. În legătură cu întreg acest proces este pus și aspectul numit de critic „al *dezgolirii*, al *dezvăluirii* procedeului". „Elementele operei literare sunt în chip obligatoriu forțate, adică acuzate, 'strigate'. Nu numai parodia, ci, în genere, orice operă de artă se creează în paralel și în opoziție cu un model" (*ibid.*, p.29). Exemplul este din finalul nuvelei *Două loturi,* în care „Caragiale opune [...] povestirea sa 'literaturii'" și „introduce în prezentarea personajelor efecte de real [...]"

(*ibid.*, p.31). Suma acestor procedee realizează un nou strat textual, un alt text, element meta-textual, care clarifică și denunță procedeul.

Cel de al doilea capitol al cărții lui Al. Călinescu, *Caragiale și „retorica"*, după ce reamintește întâlnirile scriitorului cu teoria retoricii, evocate în textul intitulat *Câteva păreri*, stabilește *adecvarea* drept „principiu fundamental al așa-zisei antiretorici a lui Caragiale" (*ibid.*, p.44). Concepția despre operă ca organism unitar, cu viață proprie, întregește acest principiu, în care autorul ieșean vede o considerabilă lărgire, „într-un spirit nu se poate mai modern", a sferei conceptului de artă (*ibid.*, p.46). Stilul corespunzător acestui principiu fiind unul singur și anume *cel potrivit*, celelalte stiluri sunt utilizate de scriitor drept materie pentru numeroasele sale *exerciții de stil*, realizate, după cum remarcă Al. Călinescu, de preferință „prin intermediul genurilor periferice, marginale (în special la frontiera dintre jurnalistică și literatură), obținându-se acuzarea, îngroșarea și denunțarea mai vehementă a manierei" (*ibid.*, p.49). În spiritul concepției despre organicitatea operei literare este „discutarea *virtualităților* compoziționale, a posibilităților care stau în fața creatorului și din care el trebuie să aleagă pe cea *adecvată*"; aceasta e calea prin care, potrivit comentatorului ieșan, „Caragiale înlocuiește retorica (mai exact spus, un anumit fel de a înțelege retorica și poetica clasică) prin *poietică*. El se va situa chiar în inima operei, în centrul procesului de *fabricare*, de producere, de instaurare a operei" (*ibid.*, p.54). Încheierea capitolului este tranșantă: „Dorința de a depăși retorica, pe care o vedea compromisă prin faptul că a abandonat principiul *adecvării*, a făcut din Caragiale primul nostru *poietician*, atât în planul teoriei cât și în acela al producției literare"(*ibid.*, p.59).

Cel de al treilea capitol al cărții lui Al. Călinescu, *Caragiale și exercițiile de stil*, începe prin a aduce în prim-plan „o calitate fundamentală a lui Caragiale: capacitatea mimetică, permanenta disponibilitate, arta de a utiliza diferitele stiluri și registre ale discursului literar și nu numai literar. Ca și celebrele pastișe ale lui Proust după Balzac, Flaubert sau Saint-Simon, multe din textele lui Caragiale sunt în fapt studii asupra stilului, studii atestând un excepțional simț critic [...]" (*ibid.*, p.60). La care se adaugă: „Parodia este în primul rând o lectură critică a textului luat drept model, lectură ce permite caricatura, îngroșarea caracteristicilor, a procedeelor vizate" (*ibid.*, p.61). Și: „este vorba mai curând de transformarea unui text într-altul [...], ceea ce duce la un exercițiu de stil după principiul [...] 'temei cu variațiuni'; textul rezultat este o variantă stilistică nouă, indicând o anumită manieră literară" (*ibid.*, p.62). Pe lângă acestea, după comentatorul

ieșean, „Scriitorul avea în mod acut conștiința unei posibile literaturi *infinite*, a unei acumulări monstruoase, necontrolate, de pagini tipărite [...]" (*ibid.*, p.63) Această observație a lui Caragiale asupra unei posibile devieri spre infinit a practicii literare „a devenit o idee prețioasă în lingvistica și teoria literară modernă (Chomsky, Togeby, Barthes, Genette etc.)", ne spune Al. Călinescu (*ibid.*, p.66). Dar nu numai atât; pe lângă dilatarea infinită, scriitorul a întrevăzut și posibilitățile de concentrare, de condensare și de rezumare a textului. „Caragiale a urmărit raporturile dintre cataliză și rezumat în ambele sensuri: un text poate fi redus la o versiune concentrată, poate fi rezumat (rezumatul este, de altfel, și o lectură critică a textului) și, pe de altă parte, o narațiune scurtă poate fi dezvoltată, 'umflată', teoretic la infinit, practic – până când creatorul consideră că a obținut forma optimă, adecvată intențiilor sale" (*ibid.*, p.70). Dar practica literară a jocului „incitant între text și metatext, între diferitele variante posibile ale textului, este dublată la Caragiale de o conștiință teoretică a fenomenului" (*ibid.*, p.71). Astfel anticipează el, ne învață profesorul ieșean, ipotezele teoretice emise „de la *Einfache Formen* a lui Jolles la studiul lui Permiakov, *De la dicton la povestire* (Moscova, 1970)" (*ibid.*, p.71).

Interesante i se par, lui Al. Călinescu, și procedările lui Caragiale în domeniul discursului jurnalistic, cu exemple din *Telegrame, Groaznica sinucidere din strada Fidelității, High-life, Boborul*; profitul analitic maxim este însă extras din lectura unor bucăți mai puțin frecventate de comentatori, precum *Culisele chestiunii naționale, Al.I.Odobescu* și, mai ales, *Articol de reportaj*, de unde comentatorul scoate în relief proceduri și calități precum „decupaj abil al textului, subtitluri-șoc menite să creeze 'suspense'-ul și care, înșiruite, alcătuiesc un fel de tablă de materii, informații de-a dreptul senzaționale [...]" (*ibid.*, p.73). Urmează inventarea reportajului, tocmai a genului referențial prin excelență, menit să redea adevărul, reporterul comportându-se ca un romancier și transformând reportajul în literatură, confecționarea articolului de ziar prin „compilare sau plagiere" (*ibid.*, p.74), „spumoase demonstrații de improvizații ziaristice" (*ibid.*, p.75), denunțarea clișeelor tematice, narative și stilistice. Reținem o notă din subsolul paginii lui Al. Călinescu: „în exercițiile lui Queneau [*Exercices de style*, 1974 – n.n.] regăsim multe din obiectivele și practicile lui Caragiale" (*ibid.*, p.78), cum și finalul capitolului: „Exercițiile lui de stil (cele menționate de noi și multe altele pe care le mai conține opera sa) investighează posibilitățile limbajului și ale literaturii: un limbaj cameleonic care servește (sau deservește) un evantai larg de 'ipoteze' literare" (*ibid.*, p.79).

Prin conexiuni și echivalări cu scriitori din avangarda avangardei secolului XX, dar și prin așezarea unora dintre procedările lui în domeniul strategiei textuale în antecamera concepțiilor și atitudinilor moderne față de text, Al.Călinescu îl scoate pe Caragiale din îngrădirea unei abordări limitative; numindu-și cercetarea *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, criticul ieșean dă conjuncției alternative semnul echivalenței, în interpretarea sa marele nostru scriitor inaugurând ori chiar reprezentând vârsta modernității; în acest fel, titlul cărții pare a-i depăși, prin supralicitare, propriul program, care a avut în vedere, cu precădere (sau numai) relații pe orizontală și gesturi inaugurale.

La numai trei ani după apariția acestei contribuții importante la interpretarea operei lui Caragiale, această provincie a criticii și istoriei noastre literare își semnalează propria conștiință de sine, ca un fel de voivodat cu pretenții de autonomie; cel care ridică bandiera emancipării este un om de teatru pur sânge, dăruit în proporție absolută artei scenice, poate cea mai autentică și mai deplină vocație critică din universul spectacolului teatral din ultima jumătate de secol românesc. Atât prin substanța cercetării și interpretării sale, dar mai ales prin titlul pe care și l-a ales, Valentin Silvestru, căci despre el este vorba, rostește o limpede proclamație de independență; *Elemente de caragiologie* scrie pe stindardul său și, chiar dacă uzul comun a întârziat ori ezită încă să adopte o vocabulă nu îndeajuns de lesne de pronunțat, în perspectiva duratei interne a criticii operei marelui nostru dramaturg, gestul care agită flamura cu inscripție contează.

Volumul se clădește după un proiect destul de simplu și explicit, începând prin a răspunde câtorva *interogații* și a risipi câteva *dubii* din jurul operei și personalității lui Caragiale (capitolul *Interogații și dubii*): reproșul de a fi fost *antipatriot* (vechi, dar reînnoit periodic, ultima dată sub forma acuzei de a fi *străin de neam*), de a fi promovat *imoralitatea*, contestarea *bunei cunoașteri a realității*, negarea *capacității de a scrie teatru*; dintr-o astfel de perspectivă, impunându-se *acceptarea operei, treptat dar deplin, valorificarea ei continuă în actualitate, prin racordări la gândirea și gustul epocii, împotriva tendinței stagnante de fetișizare a modelelor anterioare și de rutinizare spectaculară*, gesturile publice decisive au fost *readucerea, novatoare, a comediilor pe scena Teatrului Național*, pe de o parte, iar, pe de alta, *tipărirea integrală a operei lui Caragiale într-o ediție critică* (VSEC, p.13). Se adaugă notabila difuzare a operei lui Caragiale, în special a teatrului, în străinătate (*ibid.*, p.14). Dacă aprecierea ediției îngrijite de Șerban Cioculescu, Al. Rosetti și Liviu Călin, cu un studiu de Silvian

Iosifescu, drept *integrală* poate comporta serioase rezerve, în schimb, observația potrivit căreia, în planul exegezei teatrale, contribuția hotărâtoare au adus-o *nu criticii literari ori teatrali*, ci *regizorii și actorii* (*ibid.*, p.16) este pe deplin îndreptățită pentru perioada respectivă. Seria de reevaluări scenice din epocă, cu urmarea lor firească, larga difuziune publică, *solicită*, în opinia criticului, *rediscutarea ideii de actualitate a operei caragialene* (*ibid.*, p.16), cu teme subsidiare, precum conținutul acestei actualități: în principiul satiric, în ascuțișul lui, în tipuri, în dimensiunea clasică a realismului (*ibid.*, p.17). Se nasc chiar interogații de detaliu, precum vârsta coanei Joița, onestitatea Cetățeanului, gradul de inteligență a lui Trahanache, după cum par a se impune noi dimensiuni ale viziunii caragialene, cum ar fi violența (chiar fizică) (*ibid.*, p.21), viclenia dură (*ibid.*, p.25), conștiința tranzacțională, nevoia de a înșela, de a *traduce* (*ibid.*, p.26), perfidia mscată prin candoare (*ibid.*, p.28).

Următorul capitol se intitulează *Motive ale operei*, detaliindu-se, astfel, prin subtitlu: „Deopotrivă chei spectacologice: *Scrisoarea; Presa, Semidoctismul; Personajul care nu apare*". Sunt, toate acestea, cu un plus de ingeniozitate pentru cel din urmă, mici monografii ale unor structuri textuale elementare, care demontează cu iscusință și finețe mecanismul lor ascuns și le surprind funcționalitatea specifică (id., p.34). Pentru a proba capacitatea de de-construcție și re-construcție a unui anumit *obiect textual*, iată un paragraf mai amplu despre monologul *1 Aprilie:* „o magistrală cavalcadă tragică în regim de melodramă, în care *toate* personajele, cu excepția povestitorului, trăiesc în afara scenei. Mitică, Mișu Poltronu, Cleopatra, Sergentul de stradă, mama lui Mitică (mahalagioaica) sunt chipuri vii, mișcate allegro con brio, într-un scenariu de panopticum. E o umanitate bogată, constrânsă într-o formă de o austeritate clasică; personajul care apare narează impasibil, personajele care nu apar se urăsc, se înșală, se amuză și mor, adică își consumă existența până la capăt. Dacă s-ar monta vreodată ca o pantomimă cu comentator s-ar vedea că e de o teatralitate desăvârșită" (*ibid.*, p.125). Capitolele următoare: *Din istoria națională și internațională a spectacolelor cu* O scrisoare pierdută, D-ale carnavalului *în polemică – pe scenă și dincolo de ea*, O noapte furtunoasă *începută cu o seară senină în curtea chiristigeriei, Comediile care-și așteaptă spectacolul* și Năpasta *ca tragedie*, conțin, cum se poate bănui, în primul rând elemente de spectacologie: istoria și critica spectacolului teatral. Astfel, pe lângă informațiile, am putea zice unice, despre cariera internațională a comediei principale a lui Caragiale, *O scrisoare pierdută*, ar fi de reținut

considerațiile despre simplificarea schematică ducând la geometrizarea mișcării și la ipostaza de *mască* a personajelor din *D-ale carnavalului* (*ibid.*, p.183), atenta „cronică de spectacol" a versiunii scenice a lui Lucian Pintilie (*ibid.*, p.199), segmentul de istorie a unor reprezentări teatrale ale comediei de debut a dramaturgului, *O noapte furtunoasă* (*ibid.*, p.220 ș.u.).

În întregul ei, contribuția carageologică a lui Valentin Silvestru reprezintă o cercetare atentă și aplicată, care fixează în dosarul pozitiv al istoriei critice a literaturii și, mai ales, a teatrului și spectacologiei noastre, cu un ascuțit simț al dreptei măsuri, valorile pe care ni le-a lăsat Caragiale și ni le-au transmis cei mai fideli și mai inspirați dintre interpreții lui scenici din a doua jumătate a secolului XX.

Peste alți numai câțiva ani, în 1983, domeniul caragialeologiei, recent botezat în acest fel, se îmbogățește cu o nouă contribuție: cartea lui Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale, jocuri cu mai multe strategii* (Editura Cartea Românească). Pornind de la cele dintâi semne ale exprimării prin scris a lui I.L.Caragiale și sprijinindu-se pe distincția dintre genurile periferice și cele consacrate, pe care am mai întâlnit-o, în termeni oarecum feluriți, și la Al. Călinescu, noul interpret așază componentele perioadei de început din istoria operei autorului într-o ecuație dedusă din teoria jocului, ca un „*joc de afirmare* sau de *promovare literară,* cu două strategii". „Din perspectiva sistemului de norme al culturii 'de sus'" sau *consacrate,* s-ar recomanda „ca eficientă strategia *tragedie+poezie+cult+retoric* și ca ineficientă varianta opusă, *comedie+proză+popular+antiretoric"* (FMCC, p.13). Și proaspătul critic caragialeolog comentează astfel: „Surprinzător este însă faptul că, având ca 'mutare' ulterioară suita *O noapte furtunoasă* (1879), *Conul Leonida față cu reacțiunea* (1880), *O soacră* (1883), *O scrisoare pierdută* (1884) și *D-ale carnavalului* (1885), Caragiale nu pare să ia o decizie în conformitate cu cota de eficiență a uneia din cele două strategii, ci în conformitate cu planul secret al propriei vocații, infirmând funcția de plăți din intervalul 1873-1879. Renunțând la perspectiva de lectură a sistemului de norme culte și citind 'invers' bilanțul ofertelor sale literare, Caragiale alege '*proza*', într-un moment al *poeziei* și se angajează printr-un repertoriu de farse și de comedii, când gustul înalt preferă tragedia. Este ca și cum schema practică de joc *succes: continuare/eșec: sfârșit* s-ar fi transformat în cazul acesta în varianta ei poaradoxală, *succes: sfârșit/eșec: continuare.*

Dar atunci, ce urmărește de fapt Caragiale în perioada începuturilor, ca de altfel și mai târziu, în celelalte momente importante ale carierei sale

literare? Să placă, printr-o operă de factură consacrată, celor care reprezintă norma autoritară a culturii 'de sus'? Să-și întemeieze notorietatea pe sistemul mai simplu al culturii 'populare' și al normelor largi de consum? Să impună, printr-un fel de proces de bastardizare, normelor înalte, texte cu mecanisme tipice literaturii 'de jos', și normelor de jos, texte construite cu mijloacele literaturii de excepție?" Și, în încheierea acestui prim capitol:

„Cariera literară a lui I.L.Caragiale se anunță dificilă de la început, pentru că ea conține în germene un prim element de dificultate sau de risc, în măsura în care autorul pare să ignore consensul și semnele de circulație literară ale epocii sale. Socialmente, individul care procedează astfel este lipsit de spirit practic și, potrivit terminologiei curente în teoria jocului, *«idiot»*. Când însă, într-un context cultural în care toată lumea afirmă același lucru, apare un individ care susține contrariul, sunt toate șansele să avem de a face cu un jucător de geniu.

Este cazul lui Caragiale" (*ibid.*, p.15).

În cel de al doilea capitol al cărții lui Florin Manolescu, *O problemă de ierarhie a genurilor: funcția de plăți*, autorul începe prin a suspecta, la Caragiale, pe aproape întreg traseul carierei sale literare, „o nostalgie pentru modelul consacrat sau o recunoaștere periodică a autorității acestuia, întreținută de dorința, niciodată realizată, de acreditare definitivă a literaturii și a existenței sale 'ușoare'" (*ibid.*, p.22). În acest fel se introduc în analiză, consecutiv, trei serii de probleme, dintre care cea dintâi este de „ierarhie a genurilor", a doua de dinamică a lor, iar a treia de „coerență a gândirii, un fel de principiu logic al identității, prin care distingem între sincronie și diacronie [...]" (*ibid.*, p.23). În acest context, după comentatorul pe care îl urmăm, „Caragiale ilustrează un program literar de o modernitate frapantă. Înainte ca teoreticienii să fi democratizat cercetarea genurilor literare, pornind de la premiza unui concept de *literatură* foarte larg, Caragiale a fost autorul propriei sale revoluții literare, prin care a ridicat de jos genurile mici și, asumându-și toate riscurile, le-a acordat importanță, plasându-le alături de literatura considerată serioasă" (*ibid.*, p.27). Ceea ce nu înseamnă nimic altceva decât repetarea cu alte cuvinte a concluziei pe care am văzut-o stabilită în cartea lui Al. Călinescu. De data asta, elemente probatorii sunt mulțimea de „aluzii sau ironii la adresa subculturii de consum", „insistența cu care sunt urmărite greșelile de vorbire și de tipar, repetatele ironii la adresa celor care nu scriu corect", faptul că, în premieră pentru teatrul românesc, el „tematizează interesul personajelor sale pentru lumea valorilor

culturale. Este pentru prima dată când un număr de eroi se îndeletnicesc insistent cu o anumită lectură, se rătăcesc dezorientați printre ziare și cărți, raportându-se la ele cu o convingere aproape superstițioasă" (*ibid.*, p.29). De pe acest fundament abia, crede comentatorul, „Caragiale poate dezvolta în liniște teoria atât de insistent repetată a egalității genurilor literare [...]" (*ibid.*, p.29). După care, ca un corolar, ideea însemnătății talentului: „Pentru Caragiale, talentul și, dacă se poate, geniul pun semnul egalității între genuri, tot așa după cum ar trebui să-l pună și între oameni. Invers, nimic nu poate salva de la mediocritate opera lipsită de autenticitate, niciun fel de protecție, nicio autoritate împrumutată" (*ibid.*, p.30). De aici, în subtext, nostalgia modelului consacrat, a legitimării publice a valorii, transmise, crede interpretul lui Caragiale, la unul dintre fiii lui sub „forma exagerată a *complexului originilor*".

În capitolele următoare, cercetarea abordează, în primă instanță, problema publicului (*ibid.*, p.35), disociată în cel puțin trei trepte: publicul literaturii în general, publicul fenomenului particular care este teatrul și publicul care ar fi fost să fie al lui Caragiale, al ofertei sale literare și teatrale; evident că nu sunt trecute cu vederea dificultățile procesului de identificare și definire a unui anumit public, în cazul de față al celui pe care ar fi putut conta scriitorul nostru, atât pe parcursul întregii sale cariere literare, dar mai ales în anii hotărâtori ai începuturilor. Pe lângă prudența, lesne de înțeles, care îl oprește a se hazarda în încheieri premature („Desigur, din punct de vedere sociologic, conceptul de public este unul dintre cele mai controversate și cu cât ne punem această problemă cu un scriitor mai vechi, cu atât avem sentimentul că lucrurile devin mai inanalizabile") (*ibid.*, p.37), ceea ce este de reținut, din acest moment al cercetării lui Florin Manolescu, rămân, pe de o parte, preocuparea, „esențială în cazul lui Caragiale", pentru problema publicului, iar pe de alta, conștiința caracterului amestecat al acestui public, obiectivată într-o adevărată temă în sceneta *Începem.* De aici, o primă concluzie, treaptă pentru ulteriorul mers al interpretării: „Interesul pentru public are drept consecință nu numai punerea insistentă a problemei contractului literar și a meseriei de scriitor, a competenței autorului în raport cu competența cititorilor săi, a succesului și a difuzării produselor literare, dar și faptul că, înaintea tuturor, Caragiale și-a dat seama că, adresându-se și depinzând de public, textul este o mărime negociabilă și că proiectele sale literare nu se vor putea sustrage acestei realități" (*ibid.*, p.45).

În acest înțeles, ceea ce criticul numește *oferta de participare* a lui Caragiale este, mai întâi, „un număr de *forme simple*, în primul rând *anecdota, foiletonul* sau *cazul de jurnal*, pe care le-a reciclat, introducându-le în structura mai complexă a textelor sale, într-o epocă în care mai toate spiritele educate atrăgeau atenția asupra primejdiilor pe care le presupunea contactul cu formele din ce în ce mai triviale ale colportajului literar. În felul acesta, amestecul de forme și implicit de stiluri literare, care se realizează în toate etapele și la toate nivelele literaturii pe care a scris-o, reprezintă la Caragiale un principiu central de creație și de organizare a unui text literar" (*ibid.*, p.47). Pentru autorul acestei încheieri nu încape nici o îndoială asupra faptului că „forma specială pe care o ia atitudinea sa față de literatură a fost determinată în mod hotărâtor și de structura amestecată a publicului său [...]" (*ibid.*, p.48).

Metisajul formelor și ridicarea celor minore la nivelul consacrării încep, în literatura lui Caragiale, după Florin Manolescu, „de la nivelul cuvintelor" (*ibid.*, p.49), iar „primul 'gen' periferic sau extraliterar la care trebuie raportată literatura lui" este *discuția* (*ibid.*, p.50), prin care se ajunge la forma sa mai evoluată, *teoria* (*ibid.*, p.54). „Caragiale a transferat o cantitate impresionantă de fragmente ale limbajului oral, jurnalistic, politic și administrativ, în comediile sau în schițele sale, și aceste fragmente reprezintă cazuri excepționale de transformare a unor 'specii' necanonizate ale *discuției,* în elemente de definiție ale textului literar. Cuvinte vechi, clișee, expresii și formule verbale pitorești călătoresc spre Caragiale și se transformă dintr-o noutate anonimă, întâmplătoare și efemeră, într-o noutate personală și sistematică a textelor lui.[...] Din întâlnirea 'scandaloasă' a registrului oral minor, cu cel scriptic consacrat, se nasc scenele comice ale explicațiilor 'filologice' [...]" (*ibid.*, p.51). După nivelul lexical urmează cel al paraliteraturii formelor simple: „tăietura de ziar și reportajul, anunțurile de mică publicitate și rubrica ultimelor știri, tabelul de cifre statistice și carnetul *mondain*, procesul-verbal, telegrama, biletul și toate tipurile de scrisoare [...]" (*ibid.*, p.52). Semnificația funcțională integrală a acestei dinamici atât de agitate constă în ridicarea la maximum a coeficientului ofertei de participare (*ibid.*, p.57), iar, de pe acest plafon, construirea de texte bazate pe *ambiguități studiate* sau pe cel puțin două coduri cu potențial diferit, texte cu ofertă multiplă de participare (*ibid.*, p.57). Aici autorul interpretării introduce o prevenitoare distincție între textele cu *semantică în mai multe trepte* și cele bazate pe *jocuri cu mai multe strategii.* Cele dintâi „reclamă din partea cititorului activitate și competență analitică și, după

Eliot, distincția între consumatorii simpli și cei reflexivi, care pot descoperi, în grade diferite, personaje, conflicte, construcție, ritm sau semnificație, așa încât, în cele din urmă, nimeni să nu fie deranjat de prezența a ceea ce nu înțelege într-un text". În schimb, în celelalte, bazate pe jocuri cu mai multe strategii, „componentele acestora se află întotdeauna 'la suprafață', vizibile pentru toată lumea, iar jocurile de decizie pe care le presupun decurg nu dintr-o lectură la diferite nivele de adâncime sau de generalitate, ci dintr-o lectură în planuri care de obicei se exclud" (*ibid.*, p.58).

Urmărită pe linia consecințelor pe care le trasează, prin interacțiunile provocate în binomul operă-public, oferta de participare, în cazul nostru a activității și literaturii lui Caragiale, comportă, pe de o parte, din partea acestora, o *structură de apel,* determinând, pe de alta, dinspre public, o *reacție de răspuns.* În cea dintâi, analistul deosebește între „componentele extratextuale (textexterne) și componentele textuale (textinterne), toate fiind, în esență, *procedee de dirijare* sau de *manipulare a simpatiei*" (*ibid.*, p.61). Din cele extratextuale fac parte afișele, anunțurile, notele de ziar și informațiile privind o viitoare premieră, apariție editorială sau un nou spectacol, dedicațiile; în conceperea și dirijarea lor, autorul interpretării crede că are suficiente motive să susțină existența unei strategii speciale a lui Caragiale, care pare a amesteca intenționat diferite nivele ale culturii și publicului, în interesul unei maxime difuzări a operei sale.

Din categoria componentelor interne ale strategiei de apel a textelor, criticul enumeră *„porțiunile expuse,* în care se află cantitatea cea mai mare de informație – titlurile, subtitlurile, începuturile și finalurile de text – *distribuția* și *indicațiile de regie,* [...] *costumul, gesturile, decorul,* [...] *numele personajelor, provocarea iluziei realității, adresarea către cititor* și *comentariul,* regia *„locurilor goale", profilul narativ, distribuția informației* și, în general, toate elementele de strategie la care recurge autorul pe parcursul unui text. *Echivocul, ironia* și *minciuna, fantasticul* sau *itinerarul enigmistic* reprezintă și ele elemente tipice ale structurii de apel [...]" (*ibid.*, p.65). Aducerea în prim-planul atenției interpretative a unor componente ale structurii de apel, precum informațiile precise asupra unor aspecte de loc sau/și timp, prilejuiește comentatorului clarificarea unei probleme destul de spinoase a receptării lui Caragiale, în hățișul căreia s-au încurcat spirite altfel elevate și cu mare putere de disociere, cum a fost Eugen Lovinescu sau Pompiliu Eliade, care au crezut că au argumente întemeiate pentru a emite teza treptatei și iremediabilei lui „învechiri". Florin Manolescu disociază limpede: „eroarea cea mai importantă a scepticilor sau

detractorilor lui Caragiale a fost aceea de a-i reduce întreaga literatură la un sistem superficial de apel, de a ignora structurile de adâncime ale operei, de a confunda 'tema' cu recuzita și de a crede că scriitorul a rămas, în baza unui contract elementar de lectură, la suprafața lucrurilor și la efemer [...]" (*ibid.*, p.75).

Cât privește reacția de răspuns a publicului, din aceasta structură fac parte, în primă instanță, „toate *reacțiile spectatorilor* la reprezentarea unei piese de teatru, *cronicile și recenziile literare*, prelungirea *contractului*, sporirea *tirajelor, rețeta* și *beneficiul* autorilor, *premiile* sau, dimpotrivă, *procesul literar*" (*ibid.*, pp.78-79). Pe un plan mai adânc, tot aici se încadrează *mutilările de text, manipularea textului și a autorilor, manipularea spectatorilor* (*ibid.*, p.80). Privită din acest unghi, al interacționării celor două reacții, de apel și de răspuns, la oferta de participare pe care o reprezintă activitatea și opera literară și teatrală a lui Caragiale, prezența lui în epocă și consecințele acesteia asupra modelării destinului său de scriitor se luminează mai distinct. Factori precum receptarea foarte târzie a adevăratei valori a scriitorului, lipsa unui adevărat și constant succes public și de public al scriitorului în epocă au putut influența decisiv starea sufletească a creatorului și atitudinea sa față de contemporani; poate să aibă toată dreptatea Florin Manolescu încheind: „În realitate, supus unuia dintre cele mai violente tratamente critice din câte se pot aplica unui scriitor, printr-un sistem social și literar de răspuns, Caragiale a fost, mai ales după 1885, un artist profund decepționat, pe punctul de a abandona pentru totdeauna literatura, un artist care și-a regăsit numai foarte târziu, și poate din întâmplare, echilibrul de scriitor și o parte din liniștea sufletească" (*ibid.*, p.80).

Continuând preparativele, cu puncte de plecare în teorie, pentru intrarea în analiza propriu-zisă a operelor mai importante ale lui Caragiale, criticul abordează domeniul parodiilor și al parodiei, pe care un unghi de vedere bazat pe *preeminența capodoperelor* l-a putut încadra în categoria simplelor *exerciții de stil* (*ibid.*, p.92). Schimbându-se radical optica față de speciile așa-zis *minore*, s-a putut forma o altfel de conștiință critică a diferitelor straturi ale operei integrale și, implicit, aceea „că *parodia* reprezintă pentru dramaturg o formă predilectă de exprimare și că ea corespunde voinței sale de acreditare a unei literaturi noi" (*ibid.*, p.92). O primă încheiere a criticului este de tot interesul: „spre deosebire de autorii de parodii 'amabile', de *travestiuri* și de *pastișe*, Caragiale a urmărit prin cele mai importante din parodiile sale, incendierea normelor literare și

recalibrarea sistemului discreditat, pe baza unui nou *contract de lectură*. La Caragiale, mai mult ca la oricare alt parodist, un text uzat (sau o manieră) generează un al doilea text, parodic, care urmărește să-l blocheze pe primul și care sugerează, la rândul său, sistemul de reguli al unor noi texte, din repertoriul propriu-zis al scriitorului" (*ibid.*, p.93). Cel puțin două ar fi *nivelele normative* ale prozei românești de la sfârșitul secolului XIX pe care le țintește Caragiale în parodiile sale: unul ținând de *codul sentimental romantic*, celălalt de *începutul de proză poporanistă* (*ibid.*, p.94). Precizia și ascuțimea cu care parodistul vizează țintele sale justifică descoperirea, în textele parodice, pe lângă *bruiajul literar*, a unei adevărate *teorii a textului* care măsoară un adevărat *avans extraordinar* „pe care l-a avut prozatorul față de toți contemporanii săi" (*ibid.*, p.100). Prin aceste luminări teoretice, criticul poate propune o nouă lectură și, implicit, o altă apreciere pentru un text trecut, de regulă, în categoria celor de semnificație minoră, cum este sceneta *O soacră* (*ibid.*, p.103).

Abordarea critică a marilor comedii mizează, încă de la început, pe coeficientul special de dificultate pe care operele lui Caragiale l-au întâmpinat în receptarea lor critică și publică de către contemporani; în această ordine de idei, el este pus alături de cei mai mari autori de comedii și satire ai umanității, precum Molière, Swift, Voltaire, neacceptați de epocile lor pentru că „au avut curajul să gândească altfel și să ignore tabuurile, expunându-se unor primejdii care au rămas în esență aceleași: persecuția discretă sau fățișă, pierderea privilegiilor sociale și materiale, controlul sever al ideilor și operelor literare și, nu de puține ori, punerea sub semnul interdicției" (*ibid.*, p.120). Enigma supraviețuirii miraculoase a comediilor lui Caragiale, în ciuda istoricității lor, începe a fi descifrată prin dezvăluirea structurii lor de adâncime, potrivit exercițiului critic al semanticii în mai multe trepte, în care „observația realistă este dublată aproape întotdeauna de observația adâncă a unui moralist care produce texte cu ofertă multiplă [...]". În același timp, „ca și în cazul clasicismului francez, 'miracolul' realizat de comediile lui Caragiale este acela de a fi conciliat un teatru riguros și profund, în ciuda aparențelor de simplitate, cu un public popular prin structura majorității sale și, prin aceasta, iubitor de reprezentații cu aspect cât mai colorat" (*ibid.*, p.127). Componenta pur tehnică a teatralității comediilor respective este sondată în unele dintre componentele și calitățile sale, între care mai relevant i se pare comentatorului „numărul relativ mare al personajelor episodice, neinculse pe *afiș* [deci *personajul care nu apare*, din interpretarea lui Valentin Silvestru], și dintre care unele se află la o

distanță foarte mică, în spațiu și în timp, de scenă sau de locul acțiunii [...]" (*ibid.*, p.130). Dar ce semnificație strict dramaturgică poate să aibă acest procedeu?: „Prin citarea tuturor acestor personaje și spații absente, Caragiale reușește dubla performanță de a pune *scena* în legătură cu *lumea* și de a satisface pe o cale foarte subtilă gustul publicului obișnuit pentru figurile secundare numeroase și pentru schimbările frecvente de decor din piesele *à tiroirs*, fără să intre în conflict cu pretențiile de rigoare și de claritate ale pieselor *bine făcute"* (*ibid.*, p.132). Tot de măiestria tehnică a comediografului țin și alte performanțe, precum *unitatea de interes, justificările intrărilor și ieșirilor din scenă, loviturile de teatru, peripețiile, extraordinarele scene* à faire, *aparițiile tardive ale unor eroi*, încărcate de efect spectacular, *tehnica expozițiilor* și a *finalurilor.* Din acest punct de vedere, strict tehnic, cea mai „lucrată" comedie a lui Caragiale, *D-ale carnavalului,* nu întrunește întrutotul aprecierile comentatorului care aduce, totuși, contribuții documentare prețioase privind frecvența și fizionomia balurilor de epocă, deci ale carnavalescului frust, precum și semnificația concretă a unor teme recurente, cum este teoria italianului Matei; în schimb, *Conu Leonida față cu reacțiunea* se bucură de aprecieri superlative.

Numai un eveniment biografic deosebit ar putea explica, în opinia criticului, radicala schimbare de direcție din literatura lui Caragiale, de la marile comedii la *Năpasta* și nuvelele tragice; este un interval de tăcere, între octombrie 1885 și iunie 1889, după care articolul necrolog *În Nirvana,* dedicat lui Eminescu, este urmat de nuvelele, numite tragice, *O făclie de Paște, Păcat...*, apoi curiosul text *Grand Hotel „Victoria Română"* și drama *Năpasta.* În termenii teoriei jocului, o ofertă de participare, un plan de joc cu cel puțin două programe, având un public țintă mai numeros și mai divers. Spre regretul nostru, fluxul comentariului, întâlnind în cale drama *Năpasta,* nu trece de limita înregistrării reacțiilor critice din epocă, iar despre cele două nuvele „tragice", în afara unor utile, desigur, informații colaterale sau de ordin comparatist, de asemeni, niciun cuvânt decisiv pentru valoarea lor ca text literar ca atare. *Momentele și schițele,* cuprinse în metafora critică unificatoare: *comedie à tiroirs,* sunt așezate, și ele, în optica unei alte *schimbări de program* a autorului; „este momentul în care prozatorul intră în faza 'radicală' a teoriei sale literare, dezvăluindu-ne pentru prima dată, fără reticențe, încrederea sa deplină în ideea egalității genurilor literare și în dreptul la existență al tuturor speciilor mici" (*ibid.*, p.165). Cât privește *momentele și schițele*, ca fapt literar, aprecierea de ansamblu precede orice mișcare analitică, iar concluzia criticului stă ca un pre-cuvânt la toate

celelalte considerații: „Deși cele mai multe dintre schițele lui Caragiale sunt antologice în afara oricărui context, pentru a fi înțelese cu adevărat trebuiesc examinate în grup, ca operă sistematică în care părțile se sprijină între ele și alcătuiesc un întreg cu o semnificație mai importantă decât ceea ce poate să rezulte din analiza fragmentelor luate ca atare". Și: „Caracterul sistematic al *momentelor* lui Caragiale a rezultat din întâlnirea unei gândiri sistematice, ce a urmărit cu insistență să construiască o operă coerentă, pe baza unui program literar personal, cu o împrejurare specială, din sfera tehnică a producției literare, posibilitatea de a publica regulat, în gazetele de mare popularitate ale epocii" (*ibid.*, p.165). Nefiind foarte convinși de caracterul cu adevărat sistematic al proiectului de creație din *momente*, care poate funcționa cel mult în linii absolut generale, și acelea aproape exclusiv tematice, și lăsând această problemă spre a fi rezolvată în viitor sau niciodată, reținem, totuși, o observație utilă, din zona de interes a acestei ipoteze: „Devine limpede, încă o dată, că spre deosebire de vechea literatură 'clasică' sau de tragedie, care utilizează ca gramatică a arhetipurilor literare *mitologia, Biblia* sau *istoria* excepțională a unor eroi exemplari, comediile și în general literatura foarte populară a lui Caragiale descoperă aceeași funcție în *cotidian*, în *anecdotă* și în *faptele diverse* din sistemul culturii de ziar" (*ibid.*, p.168).

Povestirile lui Caragiale și fantasticul din opera lui se înscriu, după Florin Manolescu, în aceeași strategie a ofertei de participare, prin „indicarea insistentă a unei noi *mutări* literare și blocarea ostentativă a tuturor programelor vechi" (*ibid.*, p.176). Deosebind între fatasticul de tip *science-fiction*, din perioada începuturilor, și cel propriu-zis, care este *„miraculosul* și *feericul* din povești, cu totul în spiritul folclorului balcanic" (*ibid.*, p.181), analiza nu depășește nivelul motivelor specifice, adică nu coboară, potrivit îndrumărilor *semanticii pe mai multe trepte,* spre domeniul faptelor de limbă; de altfel, preferința pentru și chiar rămânerea sub zodia interpretării de tipul *jocului cu mai multe strategii* limitează interpretarea strict la nivelul mecanismului respectiv (*ibid.*, p.186). În schimb, chiar și numai faptul de a aborda corespondența lui Caragiale într-un capitol separat, care o aliniază, deci, cu celelalte sectoare ale operei lui, sub genericul de *gen epistolar*, se anunță ca un principiu nou și promițător. Aparent paradoxal însă, sectorul corespondenței, care se înscrie, cum este și firesc, în sistemul mai larg al comunicării, la Caragiale, în opinia comentatorului, mizează în principal pe ceea ce nu este exprimat, adică pe *textul absent* (*ibid.*, p.191). Ni se dezvăluie, din scrisorile lui Caragiale, cu precădere din cele adresate

lui Paul Zarifopol, care „poate fi luat ca etalon al acelui cititor perfect, intenționat de scriitor ca public primar al textelor sale"(*ibid.*, p.191), o adevărată strategie cu mai multe componente de anunțare a unui viitor *discurs oral*, pe care scrisorile îl ascund în acest fel: „enigme", „aluzii uneori impenetrabile", „informații trunchiate", adevărate *indicații de regie* pentru un posibil viitor *spectacol*, în sumă, „o tehnică foarte rafinată a provocării interlocutorului". Criticul găsește cuvânt a identifica, aici, procedări mai vechi ale scriitorului: „Ca și în anii de tăcere, în care dramaturgul a refuzat să mai scrie, ca și cele mai multe porțiuni ascunse sau sugerate, din propriile sale texte, *textul absent* al discuțiilor lui Caragiale reprezintă o abatere de la normă și o sfidare a convențiilor prin intermediul unui *loc gol* impus de uzanțele comunicării sociale și de relația cu un public secundar. Regula generală a epistolelor lui Caragiale este, prin urmare, *discreția*, de la care se derogă numai într-un moment de nemulțumire profundă și de nervi" (*ibid.*, p.193). După Florin Manolescu, această strategie a omisiunii este parte componentă a unui reflex de autocenzură, consecință firească și directă a relației omului Caragiale cu epoca și contemporanii lui (*ibid.*, p.195).

Înaintând pe traseul cercetării sale, autorul cărții despre jocurile cu mai multe strategii din (viața și) opera lui Caragiale este cel dintâi dintre interpreții marelui nostru scriitor care îi ridică articolele de „gazetărie politică" la rangul de ansamblu coerent, componentă principală a operei acestuia, în rând cu celelalte componente consacrate de critică. Chiar dacă titlul capitolului care instituie acest nou regim pentru o activitate considerată până acum mai mult conjuncturală, „Omul – un animal politic" nu ni se pare că ar co-respunde cu materia lui ca atare, rămâne de tot profitul reconstituirea diagramei unui interes pentru factorul politic, în care putem deslușI nu puține elemente de strategie reală; de altfel, comentatorul spune clar încă din primele rânduri ale acestui nou capitol: „Cel mai tipic și mai complicat joc cu programe multiple este practicat de Caragiale în domeniul gazetăriei politice" (*ibid.*, p.201). Parcursul destul de întortocheat al interesului politic al lui Caragiale începe destul de timpuriu, prin participarea la „campania anticonservatoare (și chiar antidinastică) a partidului liberal, în perioada coaliției de la Mazar-Pașa [...]. Această participare reprezintă pentru Caragiale prima mutare dintr-un joc politic foarte complicat [...]" (*ibid.*, p.208). După care, trecând prin episodul „Națiunea română", savuros evocat de însuși eroul său principal, acesta ajunge la ziarul conservator „Timpul", cum bine se știe, alături de Eminescu

și Slavici, unde, spune autorul monografiei pe care o comentăm, „cei doi mari publiciști care au fost Eminescu și Caragiale s-au completat de minune, alternând articolele patetice ale unuia, cu *'câte un articol vesel'* al celuilalt și ridicând, în felul acesta, la un nivel egal de autoritate, registrul 'cult' și registrul 'popular' al gazetei"(*ibid.*, p.201). După care, iarăși, prin intermediarul altui episod vesel, cel de la „Bobârnacul", „în plină guvernare liberală, Caragiale începe să scrie la oficiosul partidului liberal, „Voința națională", atras de șeful de cabinet al lui I.C.Brătianu, N.D.Xenopol" (*ibid.*, p.211). Această mutare este interpretată (într-o scrisoare către Petre Missir) și efectuată de însuși autorul ei, deci de Caragiale, „în termenii tipici ai jocului, când se ia în considerație perspectiva câștigului și a pierderilor, în funcție de o anumită decizie și de interesele celorlalți parteneri". După care urmează, în 1895, adeziunea la partidul radical al lui Panu, prin scrisoarea publicată în „Lupta" și colaborarea la ziarul guvernamental „Gazeta poporului", apoi la „Ziua" și, în fine, din octombrie 1896, la „Epoca" lui N.Filipescu (conservatoare), unde „Caragiale atinge nivelul cel mai înalt al gazetăriei noastre politice [...]" (*ibid.*, p.223). „În cele mai bune din articolele de la „Epoca" și, mai târziu, în broșura *1907. Din primăvară până-n toamnă*, Caragiale ignoră programele specifice ale partidelor și vorbește de la înălțimea geniului său" (*ibid.*, p.224). De unde, pe tot traiectul activității sale gazetărești de până la acest moment, el fie că se acomodase, într-un fel sau altul, la linia politică a grupării pe care o servea, fie că uza de tactici de hărțuire, dintre care preferată era scoaterea în evidență și exploatarea disensiunilor ori măcar a diferențelor între componenții aceluiași partid, de data aceasta se distinge, spune comentatorul, prin „cel puțin două contribuții esențiale": una, de „esență junimistă", denunță „lipsa de competență și de onestitate a celor care, dispunând de destinele țării, nu au reușit să producă altceva decât forme goale, fraze și o vastă clientelă de partid, pe cât de numeroasă, pe atât de lipsită de scrupule" (*ibid.*, p.224). „A doua observație esențială a lui Caragiale privește mecanismele mai subtile ale politicii, căci ea se referă la modul în care conștiința indivizilor poate fi manipulată cu ajutorul cuvintelor" (*ibid.*, p.226). Cariera de gazetar politic a autorului *Scrisorii pierdute* se apropie de sfârșit, iar ultimele lui articole politice apar în „Românul" de la Arad și sprijină Comitetul partidului național în frământările ce agitau, în epocă, pe românii din Transilvania. Concluzia capitolului trebuie neapărat reținută:

„Cazul lui Caragiale este în același timp o situație biografică, un exemplu de scindare a personalității, dar și de asumare treptată a ei.

Judecate în afara timpului, articolele lui politice alcătuiesc o figură oximoronică, în care predomină tensiunea, anonimatul stând alături de pseudonime și de numele adevărat. Dar dacă observăm că termenii acestei figuri se succed în timp, în circumstanțe care de obicei îi fac plauzibili, atunci imaginea globală este una de dezvoltare spre o perspectivă finală pe care, *prin nume*, autorul și-o poate asuma. La cele mai multe dintre gazetele politice care l-au avut ca redactor, Caragiale a participat ca la un joc obligatoriu de supraviețuire, în care nu s-a angajat decât relativ târziu ca autor" (*ibid.*, p.232).

Probleme cvasi-constante ale interpretării lui Caragiale, cum ar fi conciziune vs prolixitate ori sensul evolutiv al scrisului său, pe care criticii mai vechi le-au soluționat aproape regulat prin ipoteza triumfului conciziunii asupra contrariului său, ca și prin aceea a progresiei obligatorii spre un ideal optim, primesc, în cercetarea lui Florin Manolescu, rezolvări mult mai nuanțate și complexe; se pornește de la alternativa minimum/maximum de text, ca element de strategie textuală în care opțiunea depinde de gen, cum ar fi aceea pentru *proză* sau *teatru* (*ibid.*, p.237), sau de tactici concrete, cum ar fi „tehnica programelor multiple de joc" sau o anumită „reacție față de un context literar mai larg, în raport cu care prozatorul Caragiale se delimitează și din care fac parte industria foiletonismului, textele noastre presămănătoriste sau chiar moda Zola" (*ibid.*, p.243). O paralelă între disponibilitatea minimă și cea maximă la completare cu text în traducerile și prelucrările lui Caragiale, ca și cunoscuta lui scrisoare către Mihalache Dragomirescu luminează firul demostrației și-l îndrumă spre finalul care atribuie scriitorului „o foarte exactă cunoaștere a specificului genurilor literare și [...] respectul acordat principiului adecvării mijloacelor literare la fiecare specie sau gen" (*ibid.*, p.248).

Între procedeele sale preferate, trei sunt cele care țin prim-planul: *ironia, supralicitarea* și *oximoronul.* Mecanismul celei dintâi este descifrat prin comparația cu minciuna, ambele presupunând „existența unei situații speciale de comunicare și receptare, la care sunt invitate să participe mai multe persoane, pentru a alcătui împreună un anumit sistem" (*ibid.*, p.250). Cât privește ironia, în deosebire de minciună, „este un joc în trei" (*ibid.*, p.251): „În sistemul ironiei, cel de-al treilea participant la discuție ar trebui să fie un 'complice' sau un egal al vorbitorului, în timp ce ascultătorul abordat direct este privit ca 'adversar'" (*ibid.*, p.252). Ca o culme a ironiei (sorții, de astă dată), „în cariera literară a lui Caragiale, la nivelul întregii

sale activități, cel de-al treilea interlocutor, capabil să descifreze lanțul semnalelor ironice și să-i 'arbitreze' textele, a lipsit de cele mai multe ori, lăsându-l pe scriitor singur cu 'adversarii'. Analiza întreprinsă de D.Sturdza la Academie, în 1891, este un caz tipic de lectură rudimentară, în care un cititor incompetent ia drept *'da'* ceea ce în realitate semnifică *'nu'*, ignorând structura ironică sau comică a textelor" (*ibid.*, p.253). În categoria *supralicitării* intră „atât manevrele compoziționale, care țin de structura mare a textelor, cât și figurile mai mici ale insistenței, de tipul *pleonasmului*" (*ibid.*, p.256). În schimb, „*oximoronul*, procedeul care revine cel mai des în literatura lui Caragiale, presupune nu numai un calcul lingvistic sau logic, dar și unul existențial."(*ibid.*, p.258) „Oferta multiplă din teatru sau din schițe, amestecul formelor lierare și, în general, succesiunea de mutări alternative, pe plan politic sau literar, implică aceeași dialectică a termenilor opuși, pe care fatalitatea și istoria i-au constrâns să se întâlnească și să se înțeleagă în contextul unei singure opere sau în structura aceluiași personaj" (*ibid.*, p.261).

Ultimele trei capitole ale studiului propriu-zis fie că extind ipoteza *jocului cu mai multe strategii* la întreg ansamblul operei lui Caragiale, verificând-o prin raportare la câteva elemente concrete de text, fie că glosează despre concepția scriitorului privitoare la condiția de *autor*, în contextul social-istoric dat, sau despre *răutatea lui Caragiale,* nu aduc alte elemente decisive de noutate în interpretare, față de ceea ce am putut semnala până aici. O antologie de articole politice atribuite lui Caragiale completează o cercetare în al cărei beneficiu putem înscrie, prin intermediul unei profitabile și norocoase, pentru acel timp, conexări la tehnicile moderne de interpretare a textului literar, atitudinea cu adevărat și superlativ productivă a scriitorului față de statutul genurilor literare, ca și urmările, asemenea, ale strategiei jocului cu oferte multiple. În fapt, contribuția lui Florin Manolescu se înscrie, în ansamblul și istoria interpretărilor caragialeologice, ca o ofertă cu totul provocatoare, capabilă să lărgească cel mai mult, în sistemul lor tradițional, breșa pe care o deschiseseră I. Constantinescu, mai înainte, și Al.Călinescu, ulterior. Cum, însă, noile principii de analiză au fost mai mult anunțate decât consecvent urmate și urmărite, această contribuție poate fi echivalată cu ocuparea unei bune poziții de start într-o cursă care abia urmează să se desfășoare.

BCU CLUJ / UNIVERSITY LIBRARY

2.2. MOMENTUL IORGULESCU

Dacă studiul lui Florin Manolescu, având la bază o foarte solid articulată teză de doctorat, și-a câștigat în timp și treptat o autoritate tot mai evidentă în spațiul oarecum special al exegezei caragialeene, volumul mult mai restrâns, în fapt, mai mult o broșură, al lui Mircea Iorgulescu, intitulat, la prima lui ediție, din necesități de acomodare la anumite rigori, *Eseu despre lumea lui Caragiale,* a fost dintru început încununat cu laurii unei recunoașteri admirative aproape generale; ediția apărută după 1990 sub titlul inițial, *Marea trăncăneală,* mai că nu a mai adăugat nimic, poate dimpotrivă, la acea faimă generalizată și oarecum obligatorie care înlocuiește, la noi, de cele mai multe ori, termenii pozitivi ai unei receptări critice reale.

Lectura lui ne arată, dintru bun început, că nu și-a propus o analiză bazată pe studiu, de vreme ce își impune chiar condiția uitării a tot ce se știe și ce s-a spus despre Caragiale; cum, în ochii noului critic, chiar comentariile neghioabe de până la el îmbracă o nuanță caragialescă, poate fi de bănuit că nici cele cu pretenții de interpretare serioasă nu fac prea mare excepție de la această regulă. Oricum, ceea ce-și propune noul cititor, mai degrabă decât exeget, al clasicului nostru este un itinerar prin lumea lui Caragiale, văzută ca o umanitate esențială, tentat să o numească tocmai *Caragialia* și abordată ca un călător străin care nu vede în contradicțiile inerente ale parcursului său probleme de rezolvat, ci teme urmând a fi asumate și care este conștient că, prin cunoaștere, ajunge la distanțare de obiectul său. Ca o primă reacție de lectură, cititorul avertizează că, la rădăcina râsului homeric prin care textul l-a îmbiat, se află spaima; în același timp, realizând riscurile confuziei între realitatea artistică și cea concret istorică, precum și cele ale actualizărilor bazate pe opoziția dintre prezent și trecut, își propune, încă din start, să le ocolească.

Intrat în „alt straniu tărâm", autorul eseului notează, în spiritul și aproape în litera însemnărilor de călătorie de acest gen, mai întâi, ocupația de bază a locuitorilor lui: statul de vorbă; celelalte ocupații fiind efemere și derizorii, aceste ciudate ființe vorbesc pentru a trăi și formula s-ar putea întoarce: trăiesc pentru a vorbi, trăncănitul fiind ultimul stadiu al mistificării trăitului; ei se exilează în limbuție cu multiplele ei sinonime. Lipsindu-le caracterul, ei îi suplinesc absența prin aparența temperamentului. Dar voioșia lor este sinistră, o zarvă colectivă produsă de un furnicar isterizat, o

formație teratologică; vorbăria are semnificație ritualică, iar templele ei sunt locurile publice: cafenele, cârciumi, gări, trenuri, colțuri de străzi. Trăncăneala este spațiul libertății lor; mai mult, vorbele îmbătând, trăncăneala este un vis provocat. Ei își creează o lume fantastică din vorbe, care este iluzia, credința lor, vorbitul fiind suprema voluptate și țelul suprem. Antidotul solitudinii este cheful, acești locuitori fiind *amici* sociabili; dar pentru că, în fond, totul e ros de plictiseală și singurătate, nu există viață intimă, axiologia socială a fost abolită, ceea ce se vede la suprafață este o familiaritate lăbărțată. Domnește deplina conștiință a lipsei de valoare a persoanei, identitatea individuală dispare, monologul este preferat dialogului, deși fiecare *amic* este în goană după *amici*. Singura dimensiune temporală fiind prezentul, aceste entități trăiesc acut presentimentul finalului, cultivă mistica evenimentului decisiv.

Din această confuzie, care este un somn logoreic, locuitorul acestei lumi este trezit, însă, de spaima de o instanță pe cât de reală pe atât de ocultă, numită de eseist „secția", prin oficianții săi, ipistați, polițai; aceasta este peste tot și nicăieri, cunoscând și permițând tot ce se întâmplă, acționând, de preferință, la adăpostul întunericului. Avându-și dublul său paralel în carnaval, ea prezidează trăncăneala generalizată. Căutarea adevărului, oricare ar fi el, dorința de clarificare, „desluşirea" nu sunt permise, întrucât această instanță veghează la domnia confuziei, mistificării, minciunii; în această interpretare, rolurile lui Ipingescu, Pristanda, Ipistatului devin decisive.

Forța supremă, în această lume, este prostia vicleană; ea ține ordinea și locuitorii de rând i se supun cu veselă și prudentă toleranță, ca și cum ar bănui, în spatele ei, un secret niciodată dezvăluit, situat într-un punct de sprijin neștiut de nimeni și cu atât mai autoritar. Acceptarea acestei presiuni misterioase se face prin compromis, prin intrarea în regulile jocului, cufundarea în năclăiala generală. Mijlocește trăncăneala, care are diplomația ei ascunsă, cutele ei obscure, nerostirile echivoce, viclenia onctuoasă. Dar acești agenți ai vicleniei tâmpe și onctuoase nu sunt alții decât tocmai stâlpii de rezistență ai societății; autoritatea și legea se sprijină pe fals și pe ilicit. Minciuna, înșelătoria, furtul, mita nu sunt soluții individuale de supraviețuire, ci un mod de viață generalizat; ierarhia prefăcătoriei are în vârf pișicherul, cel mai reprezentativ produs al acestei lumi, modelul ei complet. Vorbăria permanentă, care întreține această lume, ascunde în substratul ei trasee de subînțelesuri și mesaje criptice, cu semnificații structural duale, în același timp reale și false, care se constituie în stereotipii

multifuncționale, subminând sensurile autentice ale cuvintelor, alterând sănătatea limbii, constituindu-se într-o retorică după chipul și asemănarea ei, a acestei lumi.

A cărei principala modalitate de funcționare este confuzia, talmeș-balmeșul care cuprinde orice și face posibil orice; sub acțiunea lui, totul și în primul rând limbajul se destructurează, se trivializează, eșuând în ambiguitate și promiscuitate; devenind un spațiu al minciunii continue, limba însăși este un instrument de falsificare a realității. Ca și limba, comportamentul oamenilor este capabil de toate variantele, surclasând orice normă și rigoare, într-o lume care generează haos și funcționează prin haos, o lume a ficțiunilor verbale în care prostirea celorlalți, demagogia, scamatoria verbală sunt nu numai forțe în acțiune, dar și stări permanente, condiții de existență. Eseistul, el însuși creator al acestei „lumi a lui Caragiale", descoperă aici un miracol: întemeierea unei ființe prin verbalitate. De aici, deplina seninătate în această imensă prostie descurcăreață și agresivă; minciuna și adevărul făcând corp comun, indistinct, se instaurează dictatura falsului, în care adevărul devine servitorul minciunii, pe care o consolidează. Când au spaime, acești locuitori ai lumii respective exprimă sentimentul catastrofic al existenței în termenii unei văicăreli care are rolul de a justifica minciuna; este o vitalitate deraiată a unor ființe fără destin, într-o lume de dincolo de istorie, într-o barbarie finală rezultată dintr-un proces de surpare și degradare. Aici toți sunt virtuali culpabili, toți au „mici slăbiciuni", însăși ideea de nevinovăție dispare. Singura libertate este aceea de a vorbi, numai că este una controlată, îngrădită și dirijată. Autoritatea reprezintă cel mai eficient tabu, iar frica (de autoritate) una dintre cele mai importante cauze ale tâmpeniei colective. Dreptul de a vorbi, prin limitări și dirijări, se convertește în dreptul de a pălăvrăgi, în care se amestecă păreri și opiniuni de conjunctură, într-un potop de cuvinte, în vorbăria, trăncăneala care inundă lumea lui Caragiale, dar o și creează; ea are ținuturi diabolice, dar și forța de a construi iluzia sau de a oferi medicația cathartică, prin baia de vorbe, acestei lumi bolnave. Dar vorbăria continuă originează ficționalitatea și o îndrumă prin marșul ei triumfal spre finalul care îi glorifică victoria asupra realului; ea absoarbe energiile, le înlocuiește, instaurând dictatura stagnării. Totuși, în această trăncăneală fără început și fără sfârșit, se manifestă o acută și generală nevoie de confirmare și auto-confirmare, indusă, desigur, de vidul existențial predomnitor; este o adevărată demonie care duce spre exhibiționism verbal, pentru că fapta adevărată lipsește. Acest delir verbal

colectiv își află corespondent, se proiectează într-un fel de delir arhitectonic care modelează stilistic lumea respectivă; fiind o corespondență strânsă între formula de viață și mediul vital, colcăiala mizeriei dublează și echivalează colcăiala vorbăriei. Până și numele străzilor se acordă, prin intermediul unor formule verbale specifice, cu lumea imaginată.

Vorba și vorbăria constitue principiul ei suprem, autoritatea care o face să funcționeze, dar o și legitimează. În spatele aparenței de lejeritate, sugerată de iluzoria permisibilitate absolută a limbii care, prin vorbăria maniacală și euforia patologică, ajunge să compună o imagine, acceptabilă, înveselitoare chiar, a existenței, se află însă un substrat înfricoșător, care își arată, în câteva rânduri, colții: exasperarea, nevroza, frica și derivatul lor, violența, bătaia fiind, în lectura comentatorului, marca specifică a acestei lumi. Și iarăși, cu toate acestea, puseurile de violență par a fi stopate de o limită; convenția unei autorități care impune, dintr-un misterios for, convenabilitatea netulburată destinată a menține un echilibru între minciună, complicitate și frică, într-un regim în care „ieșirile" de violență îmbracă forma deviată a unei retorici a „ambițului". Prelucrate astfel, izbucnirile de violență se consumă la nivelul formei și rămân la o funcționalitate ornamentală, de ritual halucinogen. Pe de altă parte, în ciuda dezordinii bezmetice de la suprafață, mecanismul talmeș-belmeșului este unul bine reglat, pentru că, în zonele sale obscure, lumea lui Caragiale suferă de nostalgia și întreține religia autorității, cu derivatele ei spectaculare: cultul uniformei și gustul pentru atitudini și formule marțiale, slăbiciunea regnului feminin pentru ofițeri. Un alt derivat din cvasi-psihoza autorității este ceea ce eseistul numește sindromul de „cetate asediată", starea de alarmă continuă și puseurile de panică. În cazul Conului Leonida, „Frica, o dimensiune permanentă a vieții în lumea lui Caragiale, ia [...] forme aproape simbolice" (MIELC, p.125). Ar fi, după comentator, temeiul pentru care gospodăria lui Jupân Dumitrache se organizează militărește, ca o cazemată, îndreptată mai mult spre interior, pentru a preveni o tensiune conflictuală internă. Dar lupta nu se duce pe față, violența e derivată, vorbăria predomnitoare îi jalonează altă strategie și alt țel: oponentului nu i se urmărește anularea fizică, ci, prin agresiune verbală, compromiterea, alterarea fațadei cu care se arată în lume. În acest război al tuturor împotriva tuturor, în care trăncăneala agresivă devine adevăratul câmp de bătaie, nu există nici învingători, nici învinși; toți ies din luptă la fel de maculați, împroșcați de mizeria vorbelor.

Revenit la constanta lecturii sale, trăncăneala, vorbăria generalizată, spre sfârșitul interpretării, comentatorul deosebește diferitele tipuri de limbaj din opera lui Caragiale, corespunzătoare diferitelor trasee de energie care o traversează; între ele, limbajul servituții împuternicite, cel autoritar, prin excelență stereotip și abstract, limbajul bolnav (gângav, peltic, sâsâit). Observația finală înscrie o trăsătură aparent paradoxală în tabloul simptomatologic întocmit de cititor: chiar dacă este o lume apăsată de alterarea până la patologic a limbajului prin care se exprimă și este exprimată, lumea lui Caragiale nu este, totuși, o lume crepusculară; e drept că temelia sa este golul, neantul chiar, dar este o lume care se naște și se alcătuiește; stă pe nimic, în schimb este așezată, ca pe o temelie puternică, pe prostia generalizată, rezistentă prin solidaritatea celor de-o seamă, care îi susține toate alcătuirile.

Nu este cel mai simplu lucru să dai un calificativ cât se poate de corect acestui eseu; complicațiile vin și de la modul cvasi-superlativ în care a fost receptat până acum și care, prin dictatura opiniei de grup, extinsă la aceea de castă, cum se întâmplă la noi, greu lasă loc unei păreri divergente, dar și de la aparenta unitate de monolit a discursului căruia, nefiind nici studiu adevărat, nici autentică analiză, i s-a spus *eseu* mai mult din lipsa unui termen mai potrivit. Ceea ce ne-a dat Mircea Iorgulescu în eseul său, termen care se poate justifica pe sine mai mult prin etimologie și atunci am putea traduce: prin încercarea sa, ni se pare a fi mai aproape, dintre toate varietățile de discurs, de pledoarie, în cel mai propriu profesional sens al cuvântului, adică, scuzată ne fie directitatea expresiei, dacă ar fi să ascundă în ea un înțeles peiorativ, *pledoarie avocățească*; în suma de exerciții ale spiritului critic românesc i-am putea găsi modalități oarecum mai apropiate fie în spiritul general al criticii lui Maiorescu și Eugen Lovinescu, fie, mai exact, în eseul lui Alexandru Paleologu despre Mihail Sadoveanu. În esență, dar și în mare, schema logică a unui astfel de discurs poate fi rezumată în cunoscuta formulă *ceea ce este de demonstrat*, care presupune opinia inițială, care va fi totodată și concluzie, de o tărie mult mai mare decât cea pe care o presupune o simplă ipoteză, parcursul demonstrației nefiind, în fapt, un derivat logic, cu necesarele trepte deductive, cât unul cumulativ, cu inerentele sporuri cantitative. Numai că lucrurile se complică și mai mult, față de această simplă schemă, în cazul de față, prin faptul că Mircea Iorgulescu, chiar dacă își începe discursul cu o evidentă grijă pentru ceea ce se poate numi marca retorică de exordiu și chiar dacă, pe parcurs, pare a înainta din treaptă în treaptă, e drept, am mai spus-o: cantitativ, aproape că

nu-şi pregăteşte prin nimic încheierea, care nu conţine în sine niciun fel de semn sau potenţialitate retorică, fiind un final mai mult spontan şi oarecum incidental decât abrupt, ceea ce ar fi presupus, totuşi, o oarecare zguduire. Dar asta înseamnă că, decodând eseul dinspre acest final spre traseul lui întreg, fără un relief logic caracteristic, putem avea sub ochi o copie după tiparul postmodernist al unui text, care se dispune într-o curgere continuă, lipsit de accidentele retoricii de tip clasic, asemeni unei panglici cu textură omogenă şi infinită, care poate începe orinde şi poate fi încheiată, „tăiată" oriunde.

Observaţia, ca şi ipoteza noastră sunt unele neutre, cu un coeficient de apreciere inclus zero; am încercat să descriem, nu să calificăm, căci pentru a califica mai cerem îngăduinţă pentru unele preparative. Şi, mai înainte de orice, pentru un popas la adevăratul conţinut al eseului semnat de Mircea Iorgulescu; care nouă ni se pare a consta în ceea ce textul său, citit mai ales la momentul primei sale apariţii, lasă destul de limpede să se întrevadă şi anume: faptul că nu este atât o carte despre Caragiale sau despre lumea lui Caragiale, cât una despre lumea românească, poate mai precis spus: bucureşteană, aşa cum a ajuns ea în anii '80 ai secolului trecut, descifrată cu ajutorul unor elemente din aşa-zisa lume a lui Caragiale. În fond, ceea ce a făcut Mircea Iorgulescu, în acei ani, scriindu-şi eseul său cam postmodernist, a fost cam ceea ce făceau, în acei ani, unii dintre poeţii şi, mai ales, prozatorii noştri, mai puţin criticii, pentru că la ei altfel se pune problema, adică un fel de exerciţiu de enigmistică de felul probei de a descoperi un desen originar sub o configuraţie ulterioară. Ca fiziologie a lumii româneşti (bucureştene), aşa cum ajunsese ea în ultimul stadiu al dictaturii comuniste, încercarea lui Mircea Iorgulescu este cât se poate de reuşită, iar ceea ce ne miră cel mai mult este că, în condiţiile proliferării cunoscute a publicisticii (şi retoricii) anticomuniste de după 1990, nu s-a acordat mai multă şi mai reală, adică mai aprofundată atenţie acestui merit. Pentru că poate să fie clar că, depăşind, adesea, limitele literei şi spiritului operei lui Caragiale, comentatorul său a identificat şi numit unele dintre cele mai importante componente şi funcţionalităţi de substrat ale lumii româneşti, în variantă bucureşteană, din anii respectivi; legând aceste dezvăluiri ale sale de autoritatea de care se bucura, în aceeaşi epocă, opera lui Caragiale, cel care s-a erijat în postura de interpret al său şi-a făcut posibilă apariţia unui studiu, cu aparenţă de pamflet, asupra fenomenului comunist, după cum a instalat un scut protector nu numai în faţa lucrării şi persoanei sale, dar şi în aceea a

tuturor celor care i-au girat, prin responsabilitatea întărită de semnătură, apariția cărții.

Că reapariția sau rememorarea acestei cărți, scrise ca o descărcare unitară, spontană și puternică de energie, energie precumpănitor polemică, nu a fost întâmpinată în termenii pe care ea însăși îi conține, după cum bomba conține capsa și explozibilul, vina poate să o țină planul larg și substanța grea în care ar fi trebuit dusă discuția; planul istoric ar fi trebuit completat, cel puțin, cu elemente pe cât posibil mai sigure de etnopsihologie, de istorie a culturii, instituțiilor și mentalităților, ca să se încerce descâlcirea nodurilor problematice pe care textul lui Mircea Iorgulescu le conține în sine, cum boabele conțin sâmburii. Astfel, de exemplu, ar fi fost posibil de văzut dacă și în ce fel registrul sociologic real al operei lui Caragiale, așa cum a fost el sintetizat prin convertirea lui din gama imaginarului în cea a realității (social-politice) ca atare, în cunoscutul text *1907. Din primăvară până-n toamnă,* surprinde în adevăr acele elemente care, în societatea românească, prin evoluția fatal consumată a istoriei, au ajuns să dea unele dintre trăsăturile fenomenului comunist românesc în plan mental și, poate, chiar instituțional. Reluăm o propoziție de veche circulație a teoriei generale a literaturii, semnalând, și în cazul acesta, capacitatea anticipativă a marilor valori literare; acesta fiind mecanismul, ar fi fost interesant de arătat cum anume unii germeni ai mentalului și socialului românesc, prezenți în acea ficțiune pe care toată lumea o numește de acum „lumea lui Caragiale", au ajuns să se dezvolte și să evolueze, prin timp, până la formațiunile care au mutilat viața și sufletul câtorva bune generații. Mai mult decât atât, dacă eseul lui Mircea Iorgulescu a fost reeditat în formula lui originară și cu titlul inițial, după 1990, ar fi fost de așteptat, pentru că interesant de văzut, în ce măsură unele din datele componente ale „lumii lui Caragiale" depășesc aria formațiunilor produse de dictatură și se înscriu în ceea ce s-ar putea numi permanența românească. Lipsind, după știința noastră, o astfel de cercetare, cartea pe care o comentăm acum, cu destinul care i s-a împlinit, ne apare ca un exercițiu pamfletar din zona publicisticii mai degrabă politice decât literare; cu meritele lui, desigur, probabil incomplet recunoscute de opinia de specialitate, în ciuda gesturilor de salut și a calificărilor superlative.

Iar dacă, dintre acestea, au fost unele care au înscris eseul respectiv între contribuțiile efective la interpretarea operei lui Caragiale, este momentul să avertizăm că aceasta s-a făcut cu prețul unei vizibile deplasări a acestei încercări pe un teritoriu care îi este apropiat, fără nicio discuție, dar

în esență străin. A semnalat aceasta, între alții, cel mai convingător, pentru că în termenii cei mai proprii și mai tranșanți totodată, Alexandru George, în intervențiile sale pe care le-am remarcat și noi; la observațiile severului critic, inspirate de binecunoscutul său scrupul profesional, putem să le adăugăm și pe ale noastre. Ele pornesc de la impresia de lectură cea mai directă, care surprinde, în textul lui Mircea Iorgulescu, ceea ce am putea numi un repetat derapaj retoric care face ca lectura să se desprindă destul de curând de pe terenul unei observații pozitive și corecte asupra textului caragialean, pentru a intra, mai întâi, într-un fel de lunecuș pe teritorii învecinate, pentru ca, până la urmă, să prindă altitudine și să-și ia zborul către înălțimi nebănuite și, ceea ce este mai grav, nemaicontrolate de adevărul ca atare al acelui text. Propulsia acestei lansări este asigurată de o rezervă, s-ar părea, inepuizabilă de superlative de care mecanismul de geneză a textului dispune după plac; astfel că schema lui de funcționare ar putea fi schițată în următorii termeni: un prim moment de pornire la sol (contactul cu textul lui Caragiale), un al doilea de început al derapajului (desprinderea de text prin generalizare, de cele mai multe ori nemaiargumentată prin text) și, în fine, planarea în înălțimi (străine), pe aripile superlativului. Ceea ce este de observat, la aceste mișcări intrate într-un regim repetitiv, iar Alexandru George nu a mai avut, probabil, pacienta să surprindă, este că, după fiecare țâșnire spre altitudini depărtate, fluidul textual care, să nu uităm, este o pledoarie, se întoarce nu de unde a pornit, adică de la punctul fix de la care a început derapajul, ci din zona de unde a decolat, adică de la sursa lui autoritară, lumea lui Caragiale în viziunea și contrucția noului interpret. Încât, în esența lui de act critic propriu-zis, atâta câtă este, eseul lui Mircea Iorgulescu se naște din împletirea, din alternarea unei trădări cu o recuperare, cu o constanță; prin fiecare mișcare interpretativă, prin derapajul urmat de lansarea în superlativ, adevărul textului lui Caragiale este, mai întâi, depășit, iar mai apoi trădat; pentru ca lectura să identifice, de cele mai multe ori arbitrar, deci în afara unui plan logic propriu-zis, un nou punct de contact cu textul, de unde sunt, din nou, posibile alunecarea și înălțarea. Mișcarea, în întregul eseului, pare a fi aceea a unui perpetuum mobile și poate tocmai de aceea panglica, virtual infinită, a textului nu poate produce, din sine, finalul și trebuie să intervină arbitrariul ca o foarfecă.

Dar, în fond, care să fie valoarea și semnificația de adevăr a acestei încercări de lectură care este despre Caragiale și, în același timp, nu este despre Caragiale? Vina ei fundamentală stă în nerespectarea unei

promisiuni, care poate că a fost un legământ; și, cum se știe, fapte precum călcarea legământului își primesc pedeapsa. Este vorba despre împrejurarea că, încă din preliminariile lecturii sale, autorul a declarat că îi sunt clare riscurile confuziei dintre realitatea artistică și cea concret istorică, promițându-(ne)și să le ocolească; adică legându-se de această condiție. Ceea ce, însă, nu a făcut deloc; dimpotrivă. „Lumea lui Caragiale", așa cum a fost desenată prin lectura lui Iorgulescu, incluzând chiar și dublul său, conturul desenului ascuns sub proiectul de suprafață, adică „lumea comunismului românesc", nu a fost tratată, în această interpretare, aproape deloc ca o ficțiune, ca un domeniu al imaginarului, ci tocmai ca o realitate concret istorică. Când spunem „tratată", nu ne referim la materialul verbal concret pe care autorul eseului l-a utilizat și care poate foarte bine să cuprindă nu puțini termeni din teoria realității artistice; observația noastră își propune să țintească spre zona interpretării specifice, a „tratării" dincolo de vocabular, a abordării din unghiul de vedere și cu metodologia specifice unei estetici a imaginarului.

Nu este nevoie de o bibliotecă întreagă pentru descâlcirea acestei probleme; e suficient să punem în joc contribuțiile unuia dintre cei mai reputați exegeți ai acestui tărâm, Gilbert Durand, ca să realizăm că domeniul imaginarului, în care se cuprinde și realitatea artistică, are modalitățile proprii de reprezentare, cu totul deosebite de cele ale realității concret istorice; exegeza acestui domeniu nu poate rămâne la modalitățile de reprezentare ale celuilalt, pentru că tocmai aceste modalități de reprezentare instituie ca atare, creează domeniul respectiv, hotărând dacă el ține de imaginar sau de concret. Modalitățile proprii de reprezentare ale imaginarului, inclusiv ale celui artistic, constau în figuri, forme, simboluri, câtă vreme cele ale realului concret sunt de domeniul dimensiunilor colective: mentalul, psihismul, comportamentalul, ca și ansamblul diverselor instituții. Înțelegând astfel lucrurile, este lesne să constatăm că interpretarea lui Mircea Iorgulescu nu a ajuns la nivelul formelor, figurilor, simbolurilor (doar cu o excepție, în treacăt, cum am remarcat tocmai pentru a sublinia caracterul deosebit al observației), rămânând mereu la acela al comportamentului, psihicului, mentalului, instituționalului; reluând, de exemplu, paginile despre rolul abscons, dar real al „secției" în textul lui Caragiale, realizăm că, prin acest termen pe care îl introduce în lectură, autorul nu a reușit să propună, în ecuația interpretativă, o figură, o formă sau un simbol, termeni ai imaginarului și prin care imaginarul se legitimează, ci doar o realitate instituțională, termen prin care se legitimează tocmai realitatea concret istorică.

Nimeni nu ar putea spune că lectura pe care Mircea Iorgulescu o face, pentru noi, din Caragiale nu s-ar caracteriza prin inteligență, că nu ar fi una iscusită, după cum, la vremea curajului, nu a fost una curajoasă; și tot foarte puțini ar putea fi aceia care să refuze autorului ei o anumită contribuție la înțelegerea lui Caragiale, prin înțelegerea lumii în care am trăit sau mai trăim încă; sau invers: o înțelegere a lumii noastre prin înțelegerea lumii lui Caragiale. Numai că, așa după cum această carte este o lectură parțială din clasicul nostru, exceptând, fără nicio prevenire, zone întregi din opera lui și făcând uz de o metodologie parțială, desprinsă dintr-un mod de gândire parțial, care nu este altul în esență, decât perspectiva sociologică, tot astfel nu putem ascunde constatarea că înțelegerea lumii lui Caragiale rămâne evident parțială, lipsind semnificațiile fundamentale furnizate de exegeza specifică imaginarului; și poate că asemenea, înțelegerea lumii noastre.

2.3. RELUĂM CRITICA CRITICII: ȘT. CAZIMIR, MARIN BUCUR, ALEXANDRU GEORGE, V. FANACHE, ION VARTIC

Peste foarte puțini ani, domeniul caragialeologiei avea să se îmbogățească printr-o nouă apariție, de astă dată la editura clujeană Dacia, sub semnătura universitarului V. Fanache. Cum acest studiu, apreciat, la momentul apariției, drept una dintre cele mai interesante contribuții la exegeza marelui nostru scriitor, avea să se bucure de o reeditare și substanțială îmbogățire peste ceva mai mult de un deceniu, preferăm să-l așezăm în vecinătatea acestei ediții, oricum mai apropiată de una definitivă, și să socotim, în ordinea istorică de tot generală, care ne ghidează în acest spațiu, o concentrată contribuție a unui vechi caragialeolog, Șt. Cazimir, *I.L.Caragiale față cu kitschul*, apărută la Cartea Românească, în 1988.

La primul contact, textul se anunță ca un eseu concentrat, o pagină de jurnal intelectual, o meditație critică prilejuită de un moment de inspirație: „În ziua de 22 noiembrie 1985 mă întorceam cu trenul de la Brăila, unde efectuasem o inspecție de grad. Ca să-mi treacă mai ușor vremea, aveam cu mine o carte: *Kitschul, fenomen al pseudoartei*, de Hermann Istvan. Tocmai isprăvisem pagina 36 când mi-a năzărit ideea unui articol: *Aspecte ale kitschului în opera lui Caragiale.* Am continuat să citesc, cu un interes sensibil sporit. Acceleratul 726 gonea mereu și afară se întunecase. La un moment dat, am băgat de seamă că spațiul unui articol devenise insuficient

și că tratarea temei va pretinde o carte" (SCCFC, p.9). La fel se și încheie cartea pe care o imaginase autorul ei în călătoria de la Brăila spre București: „...Acceleratul 726 gonea mereu, și afară se întunecase" (115), se poate crede că autorul ține la această formulă de jurnal, în care ușor se poate descoperi o pastișă a unor procedări caragialeene. În realitate, însă, prin materia ei, această nouă contribuție este mai degrabă un sertar sau, cum tot autorul realizează, „un dosar de fișe, de o admirabilă și reconfortantă dezordine [...], angajate virtual în diverse ipoteze de lucru [...]" (*ibid.*, p.99).

Sunt, totuși, fișele unui profesor universitar, ale unui împătimit al informației, astfel încât, după necesarele cochetării cu citatele sau cu jocurile memoriei, din începuturile celor 21 de capitole, numerotate apăsat, demonul metodei împinge spre teoretizări și spre precizie documentară. Astfel că, încă din al doilea și al treilea capitol, avem date bogate despre diferitele definiții ale fenomenului kitsch, despre observatorii lui, mai întâi involuntari, în spațiul autohton (începând cu Eminescu, continuând cu Delavrancea, Gherea, Iorga, Arghezi, Camil Petrescu, G. Călinescu), ca și o primă încercare de generalizare: „Numitorul comun al tuturor înfățișărilor kitschului îl reprezintă tendința de uniformizare sau, cu alt termen, entropia socială" (*ibid.*, p.10). Cât îl privește pe Caragiale, „Opera scriitorului mai toată, nepierzând din vedere componenta ei publicistică, e un vast studiu dedicat fenomenului kitsch, cauzelor, formelor și manifestărilor lui. Nu i-a lipsit lui Caragiale decât utilizarea termenului în sine, dar acesta, cum știm, nu exista. Scriitorul l-a anticipat în schimb printr-un sinonim sugestiv și eficient, extras din limbajul curent al vremii: este cuvântul *moft*, care ne vine din limba turcă, unde înseamnă 'gratuit' sau 'ieftin'" (*ibid.*, p.20).

Aflat în posesia unui instrument de lucru, de natura unei echivalențe productive tocmai prin marja ei variabilă de relativitate, comentatorul înaintează liber în materia sa, ghidat, probabil, de succesiunea fișelor. Astfel că încadrează în universul kitschului mahalaua sufletească, identificată de Ibrăileanu în opera și spiritul lui Caragiale (*ibid.*, p.22), obsesia *universului entropic*, tradusă în „studiul uniformizării ca proces" și „în reliefarea lipsei de relief" (*ibid.*, p.30), identificarea surselor sociale ale kitschului (*ibid.*, p.34), a liniei de demarcație între *kitschul comportamental* și cel *ambiental* (*ibid.*, p.44), dezvoltarea *kitschului regal* și ecourile lui în opera comentată (*ibid.*, p.47), situarea omului caragialean, în sensul kitschului, la mijloc, între iluzie (ficțiune) și realitate (*ibid.*, p.54), stereotipia limbajului (*ibid.*, p.54), nevoia de a se pronunța în orice problemă, *obligativitatea opiniilor*,

după expresia autorului însuși, enciclopedismul de tip kitsch (*ibid.*, p.64), vestimentația personajelor (*ibid.*, p.71), receptivitatea artistică, de asemeni, obligatoriu de același tip (*ibid.*, p.76), romanul și nuvela kitsch ca obiect al exercițiului parodic la Caragiale (*ibid.*, p.83), denunțarea kitschului artistic (*ibid.*, p.89), miticismul ca „facilitatea conștientă și ridicată la rangul de stil" (*ibid.*, p.96). Cât ar părea și ar fi de bogat acest tablou, autorului fișelor de lectură din Caragiale i se pare incomplet; totuși, oricâte completări i s-ar aduce, contribuția lui St.Cazimir la interpretarea pasiunii sale de o viață nu s-ar putea modifica din punct de vedere calitativ: identificarea și reprezentarea fenomenului kitsch, ca și conștientizarea lui concomitentă reprezintă chei foarte productive pentru lectura plăcută, instructivă și revelatoare a operei lui Caragiale. Evident că ele nu deschid chiar toate lacătele sistemului ei ermetic, atât de aparent firesc aplicat pe o aparență de firesc, dar furnizează cel mai plauzibil și mai complet răspuns la întrebarea privitoare la marca stilistică a caragialismului.

N-a fost să fie ca să se încheie o întreagă perioadă istorică, împreună cu toate ale ei, și rele și bune, mai mult rele decât bune, și să nu apară o altă biografie a lui Caragiale, alta decât cea devenită clasică, nu numai pentru că-și fixase „obiectul" în tiparele unui model de tip clasic, cu mijloacele de interpretare de „tip clasic", ci mai ales pentru prestigiul dobândit prin valoarea ei, a lui Șerban Cioculescu. Noua încercare este a lui Marin Bucur și se intitulează *Opera vieții*, cu subtitlul *O biografie a lui Caragiale.* Apărută, cu un prim volum, în 1989, și cu cel de al doilea în 1994, această nouă „viață a lui Caragiale", călare peste două epoci și aproape peste două secole, reprezintă un semnal cât se poate de elocvent al permanenței „subiectului Caragiale", iar prin substanța ei documentară și interpretativă, o dovadă a măsurii în care poate să fie încă vie o epocă demult apusă.

Temeiul principal al valorii acestei noi biografii stă în împrospătarea, uneori, dar nu neapărat numai critică, și în necesara completare a documentației și informației; cu demult verificata sa disponibilitate la travaliu și beneficiind de proximitatea izvoarelor de cea mai mare autoritate, prin bogăție și prioritate, autorul acestei noi contribuții a refăcut itinerarul biografiei fizice și, în cea mai mare măsură, creatoare a lui Caragiale, etapă cu etapă și aproape an cu an. Au fost convocate și invocate toate probele unei istorii complexe, de viață, de carieră, de creație; s-a organizat confruntarea lor și, dacă a fost nevoie, li s-a regizat procesul sau spectacolul; s-au făcut pași chiar mai departe, nu timizi, dar prudenți, în zona construcțiilor de presupuneri și ipoteze.

Firește că, admițând și recunoscând prioritatea, decisivă, credem noi, a valorii documentare asupra celei interpretative, importanța acestei noi biografii, pentru interpretarea vieții și operei scriitorului care ne interesează, nu se circumscrie exclusiv spațiului probelor materiale. Fără să-și aroge neapărat ținuta unui creator de biografie exmplară, nici vocația de constructor de ficțiuni biografice, Marin Bucur reușește, prin atenta tratare interpretativă a informației, să netezească și să lumineze spații mici, mai degrabă decât să avanseze perspective mari. De toată lauda ni s-a părut, astfel, discernământul mai mult decât diplomatic cu care a fost abordat și soluționat delicatul subiect al relațiilor scriitorului cu Maiorescu. Pentru că, după ce, în evoluția nu atât a spiritului nostru critic, cât a variantei lui oficiale, figura mentorului Junimii a reușit să depășească pragul întunecării sale prin obtuzitate, recuperarea ei a investit-o, cum e obiceiul la români, cu destinul pasager al unei comete, care luminează, o scurtă vreme, cerul, cu strălucirea ei, pentru a se cufunda apoi în indistincțiile unei *zone gri*, cu multe dintre caracteristicile uitării, din care de altceva decât de un regim de stimă distantă greu poate beneficia. De data aceasta, însă, chiar și numai reconstituirea grijulie a fiecărei jumătăți de pas, a fiecărei nuanțe a ceea ce, pe drept cuvânt, am putea numi *răspunsul lui Maiorescu* la acea *reală provocare* pe care o reprezenta *proximitatea lui Caragiale* nu numai că poate contribui la reabilitarea nedreptățitului, chiar și numai prin cvasi-uitare, Maiorescu, dar luminează posibilitatea de mai dreaptă înțelegere și apreciere a rolului și locului său în decantarea și impunerea adevăratei ierarhii valorice în lumea literelor românești din ultima jumătate a secolului XIX. Ceea ce nu poate fi puțin lucru, pentru că, de la acest examen de receptare, care este unul de perspicacitate și nuanțare, ca de la un punct de pornire, se poate spera la constanța unui discernământ și a unui simț al dozării valorilor, absolut necesare pentru interpretarea unui subiect atât de complex cum este o viață de om; nemaivorbind de faptul că omul respectiv se numește tocmai Caragiale și de faptul că, după aprecierea noastră, această speranță se dovedește, după lectura cărții, cu totul îndreptățită.

Deși compusă din texte oarecum disparate, fără o logică unitară și coerentă în alăturarea și succesiunea lor, scrise într-un răstimp care se întinde pe aproape două decenii, cartea lui Alexandru George, întitulată simplu, *Caragiale,* și apărută la Editura Fundației Culturale Române în 1996, reprezintă cel mai important prim semnal de conștientizare, din partea criticii caragialeologice, a noului context istoric, de după 1990, în care îi este dat să se manifeste. Nefiind, propriu-zis, nici o monografie, nici o

culegere de studii supuse unei perspective integratoare, ea își afirmă unitatea și coerența din interior, de la nivelul unui îndelungat exercițiu de lectură, convertind analiza, chiar și pe cea absentă, presupusă, în viziune sintetică cu virtuți integratoare, ale cărei propoziții de o mare putere de penetrație și, respectiv, înălțime intelectuală, iradiază spontan până la cele mai îndepărtate zone ale ceea ce putem numi „fenomenul Caragiale" – omul și opera. Încât, pentru a-i evalua semnificația și calitatea proprie, ar fi suficientă comentarea chiar și numai a câtorva pasaje; restul reprezintă contribuții de lectură, informativă, asociativă sau comparatistă, prețioase ori deosebit de prețioase, după caz, dar cu adresă directă la anumite componente ale acestui fenomen. Ceea ce ne permite ca, pentru informarea cititorului nostru, să fie suficientă spicuirea titlurilor de capitole din cuprins: *Partidul coanei Joițichii, Angel radios!, Caragiale – între „Comedii" și „Momente", Și, totuși, – de ce, nene Anghelache?, Personaje care vor să trăiască, Caragiale și politica, Eroi și victime, Cu mască și fără, Despre kitsch (sau despre ceea ce nu se poate defini)*. Unele titluri din cuprins admit sau cer scurte precizări sau indicații. Astfel, în *Jocul de-a Caragiale*, Alexandru George întâmpină cercetarea lui Florin Manolescu, pe care tocmai am comentat-o, cu un limpede refuz al instrumentarului metodologic utilizat. Noul critic nu admite ipoteza strategiei de joc și a nici unui alt fel de strategie, pentru opera și biografia scriitorului. Pentru domnia sa, o astfel de strategie presupune obligatoriu o conștiință limpede și explicită a termenilor, ea ar trebui să-și facă proba documentară, eventual într-un proiect scris, conceput sau imaginat de autor cu un deplin aviz de intenție. Numai că, pentru a fi cu adevărat productivă în câmpul interpretării concrete la care ne referim, ideea despre strategia cu mai multe oferte de participare credem că s-ar cuveni înțeleasă și aplicată undeva la un nivel deasupra sau dedesubtul, cum vrem s-o luăm, amănuntului biografic strict, acolo unde pulsează și decid liniile de forță obscure prin care se alege, în mod obiectiv, ceea ce am putea numi, fără să greșim prea mult, destinul formațiunilor estetice și așezările lor, în sens *poietic*. Încât, dacă, spre exemplu, „teoria" strategiei cu mai multe oferte pare a fi contrazisă, strict faptic, prin precizările documentare din ultima biografie caragialeană, cea a lui Marin Bucur, în aplicarea ei la un moment bine determinat din viața scriitorului, respectiv perioada 1885-1890, a cărei fertilitate este probată prin experiența complexă de la „Moftul român", împotriva ipotezei lui Florin Manolescu privind retragerea temporară în tăcere a scriitorului, funcționarea de substrat a determinărilor din planul creației, deci efectiv *poietice*, se poate admite că nu depinde neapărat de această ipoteză a *tăcerii autoimpuse*.

Dar, cum spuneam, nu numai prin descinderile ei în detaliu este prețioasă și interesantă contribuția lui Alexandru George în domeniu; puterea de sinteză, ca și aceea de ascensiune până la altitudinea generalităților ultime și fertile forțează respectul și impun proba citatului. Iată, de-o pildă, semnificația supra-istorică a lui Caragiale: el „este un indice de măsură, de rezervă inteligentă și luciditate, după o ebrietate generală produsă de toate drogurile 'ideologiilor', dar mai ales după o blocare impusă de teroarea politică. Fapt cu atât mai important cu cât omul avea o înclinație spre exces și spre prezentarea lumii în momente paroxistice; spectacolul lui e de dușuri reci care cad peste o umanitate inflamată, pe care el a selecționat-o, dar i-a și ridicat temperatura" (ALGC, p.6). Decisivă ni se pare și interpretarea din capitolul penultim al volumului, *Genius loci*, care „mijlocește", ca să utilizăm un termen din domeniu, apropierea autorului nostru de figura lui Socrate; spicuim: „marele scriitor a apărut în societatea românească de după Unirea Principatelor ca un geniu al locului, ca un produs al pământului, mai precis: al unui spațiu al oamenilor care se plămădea atunci, în acea răspântie a Răsăritului Europei, cum ambiționa capitala noastră să fie". „Lumea aceasta îi era connaturală, îi aparținea omului înainte de a fi și a scriitorului; el însuși era al ei, dar nu ca un exemplar de excepție născut și apărut spre uimirea generală. Omul s-a confundat cu ea, s-a complăcut în mijlocul ei și doar spre sfârșitul vieții, din motive mai mult de familie, s-a smuls cu violență și s-a constituit, nu cu prea mare succes, un personaj în afara ei" (*ibid.*, p.175). „Universul caragialian se constituie nu prin delimitări drastice ale naratorului, ci prin aderențe, grație cărora cititorul este invitat să participe printr-un joc de ambiguități, autorul sacrificându-și 'superioritatea' inteligenței pentru realizarea creației efective" (*ibid.*, p.182). „Geniul lui Caragiale nu se deosebește de tipul intelectual al locului; el îi dă o expresie mai înaltă, dar în ceea ce privește 'personajul' scriitorului, ceea ce surprinde la el e tocmai transparența. Personajul lui e mult mai asemănător cu acela al lui Creangă decât al lui Eminescu, și el și povestitorul moldovean contează ca niște oameni de legătură și de încrucișare mai mult decât de creație" (*ibid.*, p.185). „Baza lui culturală era acel tezaur de știință a vieții, cu care el se lăuda așa de mult, de observații și reflecții de multe ori eterogene, dar legate de un spațiu, care i-a ascuțit spiritul și i l-a provocat asemeni unui reflex" (136). Cât privește evoluția zig-zagată a receptării critice și publice a lui Caragiale în raport cu permanența spiritului caragialesc, comentatorul încheie: „Caragialismul nimeni nu ne-a putut spune ce e; noi am risca

afirmația că momentul esențial al acestuia e putința scriitorului de a sugera tocmai prin negație o realitate, o orientare, un spirit. Pentru orice spirit critic din lume, asta e imens; este cea mai strălucită omologare a virtuților lui pozitive" (*ibid.*, p.196).

O altă contribuție la interpretarea critică a operei lui Caragiale pe care am putea-o situa în ambele perioade istorice despărțite de reperul lui 1990, deci, cumva, „călare pe două veacuri", este, cum am mai spus, aceea a universitarului clujean (prin adopție și formație) V. Fanache; cartea pe care a publicat-o, într-o primă ediție, în 1985, iar în a doua, „augmentată", în 1997, la aceeași editură Dacia, se intitulează, simplu, *Caragiale*. Nu credem că greșim nici prin conținutul tranșant al aprecierii noastre, nici prin tactica, să zicem, grăbită să-l dezvăluie încă din preliminariile comentariului, fără alte necesare preparative, eventual diplomatice, dacă socotim această lucrare drept o replică, nedeclarată vreodată, e drept, dar, poate, cu atât mai efectivă, la cartea care a făcut cea mai mare vâlvă, în epocă, nu atât în domeniul strict al caragialeologiei, cât în cel mai larg al mișcării critice și interpretative generale; ne gândim, desigur, la eseul lui Mircea Iorgulescu.

Dovada susținerii noastre? Materia propriu-zisă a cercetării lui V.Fanache, pe care spicuirea elementelor principale ale cuprinsului ei o poate cât se poate de ușor da pe față. Iată, din cele cinci capitole ale ei, cel dintâi se intitulează *Caragialiana „lume-lume"*, al doilea *Lumea ieșită din țâțâni*, al treilea este unul despre *ironie*, dar al patrulea este *Puterea caragialiană*, pentru ca totul să se încheie cu *Meditație la Caragiale*. Ceea ce se poate observa de la început și spune iarăși în grabă, fără necesarele preliminarii, este că, spre deosebire de predecesorul său, căruia credem că îi dă replica, noul comentator al lui Caragiale pornește de la impulsurile concrete și directe ale textului, de la stimuli ai acestuia, individualizați fie în locuri comune ale universului caragialean (în lectura lui V. Fanache: *„lume-lume"*), cum ar fi *Mania notorietății, Cei care pierd și cei care găsesc, Între scandal și petrecere, Falsa întâlnire cu celălalt, Veselă sau tristă duminică* și *Caragialianul „tren de plăcere"*, fie în scurte formule emblematice, „reminiscențe" sau concentrate de text de felul lui *viceversa, Mă cunoaște dumnealui, Am pierdut-o!, Cap ai, minte ce-ți mai trebuie? Box populi, box dei, Cartea lui Matei, Mi-l fac cumătru, Băiete, o halbă!, În orașul ăsta de gogomani... sunt cel dintâi, Te deranz, Să nu se schimbe nimica.*

Ceea ce înseamnă că, dacă argumentarea lui Mircea Iorgulescu s-a construit cu precădere dincolo de textul propriu-zis, ca o adevărată vânătoare după consecințele lui posibile și, dacă se poate, cât mai

îndepărtate, încropind o ipoteză care nu mai este a acestuia, adică a textului, V. Fanache pare a fi sesizat „rătăcirea" sau „aventura", cum vrem să-i spunem, predecesorului său și a ținut să verifice, iar pe urma verificării, să demonstreze că la ținte nu foarte străine și poate tot atât de îndepărtate se poate ajunge și pe treptele de vorbe ale paginii din Caragiale.

Rugăm cititorul să nu se aștepte ca, în înșiruirea de cuvinte pe care i-o propunem spre lectură, să găsească neapărat o departajare netă și cu atât mai puțin o ierarhizare valorică între aceste două procedări, una scontând pe avantajul zborului, iar cealaltă pe acela al călcării cu talpa pe câteva unități textuale în concretețea lor fizică, de felul solului ferm și limitat. În fapt, cum credem că vom avea ocazia să argumentăm, cele două demersuri critice țin de aceeași filosofie generală a fenomenului literar, de aceeași estetică. Deosebirile stau, cum spuneam, în punctele de plecare, dar și în parcurs, poate mai puțin în cele de sosire. Cât îl privește pe autorul clujean, acesta își începe comentariul de la premisa educației clasice a lui Caragiale, pentru a trece la apartenența lui la realism și a înainta, cu oarecare prudență, e drept, în zona depășirii realului prin semnalarea diferenței dintre aparență și esență; de pe urma unei relații tensionate între scriitor și lume, în opera lui Caragiale, spune comentatorul, lumea este într-un fel și se recomandă a fi în cu totul alt fel; de aici, nenumărate conotații, lecturi posibile ale textului, care stau în cumpănă cu unele, iarăși posibile, paradigme integratoare. Fiind o lume cu mai multe continente, lumi, de fapt, în principal, două, lumea lui Caragiale are darul de a naște în lanț ficțiuni; ceea ce face criticul, ca atare, în comentariul său, pe urma acestor concentrate, dar productive impulsuri de start, să identifice și să caracterizeze sau să analizeze unele componente și raporturi de detaliu ale acestui caleidoscopic universe. Enumerăm câteva: raportul cu celălalt și rezistența sau refuzul de a-l recunoaște pe celălalt, complexul meritului personal în raport cu celălalt, individul din „lumea-lume", în urma acestei rezistențe, personajul unic, multiplicat la infinit, onomastica lui, cu subtema Mitică, apoi complexul notorietății, trucarea biografiei, Amicul, personajul devenit mască, eul vid, individul factice, mania reprezentării, politica în lumea lui Caragiale. Cât privește paradigmele unificatoare avansate de comentariul lui V. Fanache, acestea ar putea fi viziunea coerentă, imaginea globală sub forma de lume-lume, o lume peste fire, o lume răsturnată, starea comică generalizată, în care toți comandă și nimeni nu ascultă, o entitate la antipodul conceptului de societate, care nu evoluează și în care biografia individului reflectă fizionomia lumii, ideea unui misterios centru, replică mai argumentată prin

text a „secției" din interpretarea lui Mircea Iorgulescu. Talentul lui Caragiale constă în forța de observație a moravurilor din „lumea-lume", arta lui ținând de realism, ca o variantă ironică a acestuia.

Cum vedem, viziunea noului comentator nu modifică „de principiu" interpretarea din cunoscuta carte a lui Mircea Iorgulescu; optica sociologică fusese, la acesta, un dat inițial, cu mai nimic dezvoltat în specificitatea sa ca atare, căci transcris aproape exclusiv în partitura unui ansamblu retoric unitar, care miza atât pe șocul efectelor succesive, cât și pe acela al suitei, al succesiunii de lovituri, cele mai multe rezultate din solicitarea superlativelor. În schimb, volumul lui V. Fanache, menținându-se în același areal al interpretării sociologice, prin chiar tema lui de bază, lumea-lume, înțelege să recurgă la câteva auxiliare ale cercetării socialului, precum sugestiile general-antroplogice, cele morale, ori inserțiunile mai aplicate din domeniul politologiei, psihologiei sau chiar psihanalizei. Exemplare rămân mai ales dezvoltările, pe urmele celor mai avizate autorități în materie, pe tema ironiei, iar invenția personală cu titlul „lumea-lume" ni se pare infinit mai încărcată de sugestii de finețe, profunzime și inefabil decât zgomotoasa, dar oarecum abrupta și elementara „mare trăncăneală".

Cu volumul lui Ion Vartic, întitulat *Clanul Caragiale* și apărut în Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002, ne aflăm, cel puțin după data lui de apariție, evident mult după reperul pe care l-am mai invocat până acum, 1990; în realitate, însă, după datarea studiilor care îi compun materia interioară, și această contribuție la exegeza marelui scriitor se situează „călare pe două (veacuri) epoci".

Cel dintâi semnal de noutate ne vine din chiar titlul cărții, din care se vede că, pentru întâia dată în critica și istoria noastră literară, *fenomenul Caragiale* este considerat în sens descendent, de la Ion Luca spre urmașii săi, iar nu ascendent, cum se întâmplase până acum. Numai că această remarcă se cere completată, de îndată, cu evidența faptului că autorul cărții dă „clanului Caragiale" o imagine rezultată mai mult din alăturarea fizică a unor texte interpretative referitoare la unul sau altul dintre componenții acestei celule umane și mai puțin din considerarea ei ca o realitate estetică de oarecare autonomie și coerență. Oricum, însă, interesul și valoarea de substanță a noii contribuții nu aici pot fi găsite, ci în tabla de materii și paginile ei ca atare. Care conțin contribuții decisive în câteva dintre punctele cele mai sensibile ale problematicii respective, începând cu enigmaticul text al lui Caragiale-tatăl, *Inspecțiune*, o veche pasiune a autorului, din care, după cum singur mărturisește, i-au *ieșit mai toate eseurile caragialiene*

(IVCC, p.22). Astfel, într-o abordare veche de aproape un sfert de secol, prezentată la una dintre ediţiile (ne)uitatelor Colocvii de critică ale revistei „Transilvania", *Domnul profesor Belikov şi nenea Anghelache,* Ion Vartic, pentru a încerca să răspundă la întrebarea, fundamentală pentru povestirea şi opera care o conţine: „De ce s-o fi omorât nenea Anghelache?", aşază textul lui Caragiale în paralel cu unul al lui Cehov; ceea ce urmează este un bogat excurs filosofico-psihologic, care lesne ar putea deveni fastidios, dacă nu s-ar asigura de interesul cititorului. Şi căruia, după câteva zeci de pagini, îi mai acordă o reluare, în capitolul *şi totuşi: „De ce? ...de ce, nene Anghelache?"*, în care, după desfacerea în componente a planului povestirii, propune o soluţie inspirată de logica psihanalizei: „Anghelache suferă [...] de un complex de frustrare de frică." Aceasta ar fi cauza sinuciderii lui (*ibid.*, p.130). De la curiozitatea pentru misterul lui nenea Anghelache la cea pentru Lefter Popescu, cu ale lui *două loturi* buclucaşe, pasul este firesc, noul spaţiu în care comentatorul situează problema fiind acela al „comicului metafizic". Şi de această dată comèntariul, datat 1981, îşi asigură substanţa şi temeiul logic propriu prin bogăţia informaţiei, care îl conduce pe tărâmul fertil în posibilităţi al ironiei, de unde extrage suport pentru soluţia proprie. Un alt text, datat în acelaşi an, îşi anexează domeniul teatrului, cu *D-ale carnavalului, Catindatul şi doctrina „electricităţii"* (*ibid.*, p.36). Îl preferăm celor de până acum, poate şi pentru că nu-l cunoscusem încă, dar mai ales pentru că *demonstraţia* precumpăneşte asupra *soluţiei*, nu numai prin întindere, dar mai ales prin interes. Este o exemplară demontare a maşinăriei dramatice, în măsură să surprindă secretul ei ascuns, constând în repetarea, de trei ori la rând, corespunzător, firește, celor trei acte ale comediei, a unui mecanism subtil de amorsare a tensiunii, prin aşteptare şi căutare, iar apoi prin (falsă) dezamorsare, prin găsire/recunoaştere eronată sau cel puţin deviată; în ultima ei reluare, acest joc, în cel mai înalt grad productiv, de *teatralitate*, este curmat şi încununat, totodată, printr-o găsire/recunoaştere, din nou eronată, dar de această dată integratoare şi finalizatoare.

La acelaşi nivel valoric şi de interes, dacă nu chiar cu o treaptă mai sus, se aşază textul următor, *I.L.Caragiale şi momentele sale exemplare.* Sunt, aici, câteva idei pe care ne simţim obligaţi să le recomandăm, cu multe sublinieri, beneficiului de maxim preţ al exegezei caragialeene; cea dintâi ţine de identificarea, dacă nu cumva cuvântul *desconspirare* ar fi mai fericit, strategiei editoriale a autorului. Firește că nu ne scapă atenţiei amănuntul că problema a mai fost abordată, în termeni ce ţin de o adevărată *poietică a operei*, de Florin Manolescu; dar nu prioritatea este problema, nici eventuala

apreciere comparativă între cele două propuneri, pentru că ele se instituie cumva paralel, una, cea a comentatorului tocmai acum evocat, fiind inspirată de miza succesului public și așezată în termenii unei ecuații din teoria jocului, cealaltă, a lui Ion Vartic, pornind de la litera sumarelor de volume alcătuite de Caragiale însuși. Or, după cum susține comentatorul, în textul său despre *momente*, ca și în alte contribuții invocate aici, așezarea bucăților în volum trădează un înalt grad de conștiință auctorială, pe de o parte, iar, pe de alta, un presentiment lucid al unor ulterioare evoluții ale științei universale a textului. Alăturând, în volumele de a căror apariție s-a îngrijit, câtorva bucăți din seria momentelor și una sau două de o cu totul altă factură, autorul a urmărit să scoată în prim-plan diferența dintre cele două facturi narative și să câștige, printr-un fel de adresare încrucișată, pentru una dintre ele, interesul publicului firesc al celeilalte. Că s-a ales, în plus, cu o anume desconsiderare a „momentelor" din partea publicului „serios" al vremii nu este decât dobânda de neșansă cu care soarta l-a „pricopsit" în atâtea rânduri pe cel obsedat de jocurile ei neînțelese (*ibid.*, pp.52 și 90).

Al doilea bun important câștigat, pentru noi, din lectura acestor texte de către Ion Vartic, constă în reabilitarea istoricității lor; că „momentele", „monumente", cum le-a numit, la vremea lor, într-o unică inspirație de...moment, George Ranetti, reprezintă un fel de „oglindă a epocii și locului", o repetă fiecare nouă generație de școlari din de acum destul de lunga istorie a învățământului românesc, o știe, o repetă și n-o uită ușor, până la adânci bătrânețe. Numai că o știe înțelegând-o cât se poate de mecanic și simplist, având, cu largul concurs al celei mai mari părți a corpului profesoral și a bibliografiei școlare și perișcolare, o idee cu totul alăturea cu adevărul estetic despre raportul operei lui Caragiale cu epoca sa. Luând în calcul istoricitatea acestei opere, așa cum se manifestă ea în „momente", Ion Vartic o curăță de orice zgură a înțelegerii simpliste și îi redă prospețimea de dat artistic a cărui primă calitate ar fi tocmai surprinderea și conservarea prospețimii de fapt, evenimențiale am putea zice: „*Momentele* reprezintă, într-adevăr, reflexele uimitor de prompte ale unor evenimente reale, absorbind și conservând efervescența și vehemența iscate în jurul lor, ecourile lor profane, de culise, materializate în comentarii, argumentații pro și contra, polemici, confirmări, dezmințiri, speculații, zvonuri, bârfe etc" (*ibid.*, p.52). Pe lângă aceasta: „Datorită capacității absolute de absorbție a oricărui fel de mostră extrasă din straturile multiple ale realității, *Momentele* conțin o catagrafie mozaicată a evenimentelor,

mentalităților și moravurilor de sfârșit de veac și, totodată, de început de secol românesc."(*ibid.*, p.55) Ele pot fi (și, adăugăm noi, poate ar trebui) citite în paralel cu *Istoria contimporană a României* a lui Titu Maiorescu și: „Nu e, deci, de mirare că contimporanii lui Caragiale receptau 'momentele' în cu totul alt mod decât noi, din unghiul viu al cunoașterii sensibile, savurând și înțelegând altfel comentariile, aluziile, polemicile și reacțiile personajelor. Și iarăși nu e de mirare că, pentru cititorii *Universului,* foiletoanele acestea, din cauza actualității lor imediate, puteau crea și impresia perisabilității, a netransfigurării și a lipsei de transcendență artistică" (*ibid.*, p.56). Dacă, pentru cititorii din afara epocii lor și, mai ales, pentru noi, istoricitatea lor are alt înțeles și cu totul altă pondere, aceste bucăți de „proză ocazională" pot fi înțelese „ca epure ale oricăror întâmplări cotidiene" (*ibid.*, p.58). Iar, în această calitate, pot transmite ceea ce este permanent în noi (*ibid.*, p.59).

Din acest beneficiu de semnificație se nutrește cea de a treia teză fundamentală din interpretarea pe care Ion Vartic o dă „momentelor". În substanța lor cea mai intimă, cea care le menține mereu în actualitate, stă, spune comentatorul, „o miză actuală mai mare, una esențială", de factură ontologică, pentru că „ele constituie o multiplă concretizare a fațetelor prin care omul este o ființă-în-lume, în consecință, a faptului de-a-fi-întotdeauna-cu-celălalt" (*ibid.*, p.60). Ceea ce urmează, adică lectura lui Caragiale prin grila Heidegger, este un exercițiu perfect logic atât în componentele lui de detaliu, cât și în coerența de ansamblu; putem proba prin câteva citate: „Caragiale – cel mai lucid scriitor pe care l-a născut pământul românesc – a surprins, cu precizie, fără scrupule sentimentale ori menajamente, determinațiile ontologice ale constantei cotidiene de aici și de aiurea" (*ibid.*, p.72). „Ilustrând ipostaza de ființă-în-lume a omului, aceste personaje se simt în elementul lor, ca peștele în apă, numai și numai în spațiile neutre și impersonale ale existenței publice [...]" (*ibid.*, p.73). „la eroii schițelor caragialene pot fi detectate acele simptome existențiale, care, după Heidegger, prin conexiunea lor, participă la configurarea înfățișării noastre zilnice: vorbăria, curiozitatea și echivocul" (*ibid.*, p.75). „Caragiale nu este [...] un simplu ilustrator al moravurilor și mentalității unei anumite epoci, ci, întrucât are acces la o zonă mai adâncă a umanului, primul creator din literatura română care, prin intuițiile sale atât de lucide, a surprins caracterele specifice ale omului ca ființă cotidiană, precum și esența și natura existenței publice" (*ibid.*, p.73). Bănuind că orice prescurtare sau rezumare ar ataca linia perfectă de argumentație a acestui exercițiu, îl

recomandăm, ca atare, nu numai patrimoniului exegetic al marelui nostru clasic, dar și lecturii cititorului obișnuit, care va găsi satisfacția să i se demonteze, în față, jucăria, adică misterul unui text mereu actual și mereu gata de proaspătă lectură, dar mai greu dispus să-și dea pe față secretul pe care îl ascunde, în aceeași cadență a repetabilității și permanenței, sub aparența de perfectă accesibilitate.

Pe lângă aceasta, chiar dacă am scos la vedere numai trei dintre tezele interpretării din capitolul dedicat „momentelor", nu putem întoarce pagina dedicată lor în cartea lui Ion Vartic înainte de a sublinia consistența și interesul deosebit pe care îl poate trezi o nouă apropiere, în linia spirituală, a marelui nostru clasic de Socrate. Ne aducem aminte, încercarea o mai făcuse și Alexandru George; chiar dacă par a se ignora reciproc, cei doi comentatori se completează fericit și lasă, pentru posteritatea studiilor de caragialeologie, un bun câștigat.

În capitolul *Glose despre „patria" lui Caragiale,* comentatorul se interesează de concepția despre teatru a marelui autor, *patria*, respectiv *mica și iubita patrie* fiind, de fapt, teritoriul abstract și concret totodată al fenomenului teatral, al dramei. Văzut ca un „erou civilizator", un „inițiator" în religia teatrului, se urmărește analiza concepției despre relația dintre personaj și actor, întemeiată pe acceptarea pluralității creațiilor scenice, mânuind concepte „în sensul european al cuvântului", văzând în arta spectacolului „o artă de execuțiune materială", deosebind, intuitiv, între forma *dramatică* a teatrului și *teatrul epic*, restaurând „unitatea teatrului, în care textul dramatic e numai una din părțile componente", manifestându-se, într-un cuvânt, ca un „om de teatru întreg". Scurta perioadă de directorat la Teatrul Național este văzută ca o probă a unor excepționale calități de organizator, întâmpinate nu numai cu neînțelegere, dar mai ales cu împotrivirea contemporanilor dinăuntrul și din afara teatrului. Dar reconstituirea esteticii teatrale a lui Caragiale înaintează, prin analiza textului *Începem* și a altor probe, în domeniul particular al crezului intim, pulpa cea mai sensibilă și mai caldă a religiei teatrului, în care se încadrează cerința de trăire totală, impusă comediantului, actorul fiind văzut, spune comentatorul, „în sens kierkegaardian, ca o 'genialitate senzuală', așadar ca o forță spontan-demoniacă ori ca o energie pură ce dislocă spectatorul din contemplația lui pasivă și indiferentă, subjugându-l în mod irațional și desființându-l, pentru moment, ca individualitate distinctă" (*ibid.*, p.145). Viziunea despre teatrul „fierbinte" se dezvăluie, cel mai convingător, în articolul lui Caragiale despre Ion Brezeanu, iar concluzia poate fi reținută:

„Reconsiderarea acestei arte poetice ignorate ar putea duce, probabil, la răsturnarea aproape completă a stilului de joc în piesele caragialești, tocmai prin încercarea de a realiza un ritm infernal, de o pasionalitate incandescentă, care ar favoriza apropierea de teatralitatea stihială visată de către dramaturg" (*ibid.*, p.146). Cum cititorul avizat poate presimți, de pe acest prag nu mai este decât un pas până la lectura pasajelor și sugestiilor de estetică teatrală din opera și viața lui Caragiale prin conceptul/metaforă al lui Antonin Artaud, teatrul cruzimii, și, implicit, actualitatea acestora. Ion Vartic face firesc acest pas, ceea ce se întâmplă în teatrul caragialean fiind: „un impact absolut violent între sensibilitatea agresiv manifestată a actorului și sensibilitatea violată a spectatorului, un contact care se face de la simțuri către simțuri, zdruncinând pur și simplu atât pe actor, cât și pe spectator" (*ibid.*, p.148).

În fine, pentru a încheia recenzarea capitolelor dedicate lui Caragiale-tatăl din volumul lui Ion Vartic, *Clanul Caragiale*, problemele de ordin biografic și ale definirii personalității scriitorului criticul le pune sub semnul *complexului Fiesco*, adică al conștiinței lucide a scriitorului de geniu născut într-o țară (și într-o limbă) mică. Documentarul provine din informațiile furnizate de Elie Dăianu cu privire la vizitele lui Caragiale la Cluj, din corespondența berlineză a scriitorului, din amintirile membrilor familiei, ai „clanului", ca și ale altor contemporani; suportul teoretic/comparativ este dat de înșiși Hamlet, Gogol, Cioran, Noica, Kundera, Thomas Mann și alții. Într-o repede trecere în revistă, elemente din *complexul Fiesco*, în cazul Caragiale, ar fi aspirația spre ordinea civilizației și civilizația ordinii, fuga din „familia" pe care o reprezintă o patrie mică, șansele pierdute, unele de-a dreptul incredibil, de a se afirma în străinătate, neînțelegerea și adversitatea din propria țară, psihologia lui tipic burgheză.

2.4. EȘALONUL TÂNĂR: LIVIU PAPADIMA, AUREL BUZINCU, CRISTIAN STAMATOIU

Pentru adevărata și întreaga semnificație a fenomenului receptării critice a personalității și operei lui Caragiale nu poate fi lipsit de importanță faptul că, de la un moment dat, între cei ispitiți să se măsoare cu dificultățile exegezei caragialene au pășit și reprezentanți ai generației tinere de critici și istorici literari. Oferta de lectură a textelor marelui nostru scriitor, dacă este

să reluăm expresia folosită de unul dintre cei mai avizați comentatori ai lui, este, atât prin renumele public, cât și prin realitatea ei ca atare, atât de diversă și atât de bogată în resurse de savoare, ca și în ascunzișuri de taină, încât pare de la sine de înțeles că, pentru un exeget, *a se măsura* cu dificultățile ei nu este o simplă formulă mai mult sau mai puțin fericită, ci chiar o idee apropiată de ceea ce reprezintă cu adevărat ceva care mai poate fi numit și *probă* sau *examen*; de unde, un fel de condiție subînțeleasă a unui prag de vârstă care presupune un anumit nivel de pregătire, formare și maturizare profesională.

Astfel încât, propunându-ne să nu trecem cu vederea (de)poziția pe care critica tânără ar putea-o aduce în ceea ce, în ambele accepțiuni principale ale termenului, ar putea fi numit procesul Caragiale, vom începe cu studiul tânărului, la vremea lui, universitar bucureștean Liviu Papadima, apărut în 1999 la Editura Fundației Culturale Române, *Caragiale, fireşte*, dar cuprinzând și unele studii concepute și redactate cam cu un deceniu mai devreme; și pentru motivele pe care sperăm că le va dezvălui îndeajuns comentariul nostru, am putea spune și noi, dacă ar fi să răspundem la chestiunea priorității între cei tineri: Liviu Papadima, firește.

Din capul locului trebuie semnalat că studiul respectiv se bizuie, în principal și de la bun început, pe o componentă exegetică destul de frecventă în interpretările din ultimele două-trei decenii: universul sau lumea lui Caragiale. În această nouă prospectare, cel dintâi continent din harta acestei lumi este al umanității specifice, iar studiul aplicat, antropologia lui *homo caragialensis*, debutează cu o ezitare între *geografie sau geometrie*, pe urma observației că „delimitarea sociologică a lumii personajelor și a ambientalului scapă criteriilor de observație extrinseci. Categoriile cu care reprezentăm de obicei lumea socială nu sunt suficiente pentru a încadra aceste personaje fără a lăsa la o parte tocmai ce au ele mai reprezentativ" (LPFC, p.8). Încât, pentru a depăși acest impas de principiu, adică de început, criticul își propune o descindere „la un nivel mai adânc al textului" (*ibid.*, p.9). Arătând axele principale ale înțelesurilor esențiale, geometrizate de îndrumarea epistemologică a lingvisticii, adică *verticalitatea*, ca *axă a substituției*, corespunzătoare semanticii, și *orizontalitatea*, ca *axă a combinării*, corespunzătoare sintacticei, Liviu Papadima crede că lumea lui Caragiale este „izbitor 'orizontală'" și suferă de maladia care s-ar putea numi *hipersintaxie* (*ibid.*, p.15). Simptomul principal al acestei *boli*, care nu se știe dacă „aparține unei presupuse lumi reale contemplate de autor – lumea românească de la sfârșitul secolului XIX

și începutul secolului XX – sau lumii care se formează pe retina celui care contemplă, imagine deviantă, transformatoare, a celei dintâi, deformare pe care își pune pecetea personalitatea privitorului; sau aparține doar lumii construite cu ajutorul cuvintelor, ale cărei legături cu lumile celelalte rămân simple inferențe critice" (*ibid.*, p.15), ar fi o anume fluiditate lunecoasă pe trasee care „se întretaie cruciș și curmeziș", ducând la cazul extrem, *situațiile „viceversa", goana în cerc, defazările, abulia, amețeala expansivă, mecanismele perfect-defecte, reduplicările, standardizările* (*ibid.*, p.17). În fond, un „proces de eroziune – istorie exemplară a acestui tărâm anistoric, dăinuind parcă într-o perpetuă agonie entropică – a reliefului antropologic în care am întrezărit trei mari protuberanțe: 'a ști', 'a face', 'a (nu) avea'" (*ibid.*, p.17). Cât privește primul termen, „Reflexul cognitiv, intrat ferm în registrul posesiunii, își găsește un fericit pandant culinar" (*ibid.*, p.17). Exemplificările sunt destule și îndeajuns de probante (*ibid.*, p.18). Dar această (falsă) dimensiune, „lumea lui a ști", nu se reduce la „fenomenul colportajului, al traficului orb de informație"; cuvântul, fiind „luat de personajul caragialean drept realitatea însăși," vorbitorul „ajustează realul, îl ordonează, îl potrivește după dorință cu ajutorul cuvântului" (*ibid.*, p.22). Dar, prin aceasta, în mod cu totul paradoxal față de punctul de pornire, principiile comunicării sunt demolate: „Informativitatea intră în contradicție cu volubilitatea. Adesea personajul vrea 'să spună tot' fără să mai știe în cele din urmă ce vrea să spună." Iar acest deficit de informație reală este complinit printr-o invazie a „ideilor afective", a „pseudoideilor care învăluie un elan conjunctural" (*ibid.*, p.23). Urzit într-o adevărată *desfășurare discursivă*, limbajul „păstrează însă, sau chiar amplifică, grandilocvența marii oratorii, eșuată în incoerență, ilogism, galimatias" (*ibid.*, p.24).

Cel de al doilea termen, „a face", eșuează deasemeni în neant, personajele din această lume nefăcând practic nimic; lor *li se întâmplă* ceva (*ibid.*, p.34). Dar, prin mijlocirea inelului întâmplării din lanțul determinărilor, comentariul parvine firesc la problema destinului, o statornică obsesie caragialeană. În ciuda supunerii (cvasi)absolute sub puterea acestuia, personajul își descoperă și cultivă o *vocație istorică*, fiind fie *agresat de istoricitate*, fie interpretul, după bunul său plac, al raportului dintre istoric și cotidian (*ibid.*, p.47). Originala antropologie este completată, sub genericul formulei „a avea", cu identificarea uneltelor și habitudinilor preferate: scrisoarea, diferitele feluri de devorare, misoginismul, deprinderi care, până la urmă, erodează într-atâta substanța

individului încât, dacă nu o golesc total de materia individuațiunii, o așază, oricum, sub zodia unor chei de interpretare cu mai multe cifruri; oferte felurite și încâlcite de participare (*ibid.*, p.69).

Nu mai puțin interesant, poate chiar dimportivă, este următorul capitol al cărții: *La răscruce*, în care, de la bun început, autorul desenează cu claritate răspântia în care se află receptarea critică a lui Caragiale: pe de o parte, perspectiva clasică, deschisă asupra unui „'creator' în sens demiurgic, care construiește, *sub specie aeternitas*, după chipul și legile naturii", pe de alta, cea care descoperă în el „scriitorul modern, având conștiința poziției în timp a creației, comediograful rebel față de tradiția imediată, anticipatorul unei noi sensibilități, specifice omului contemporan" (*ibid.*, p.83). Evident, cu consecințele fiecărui mod de lectură: „cei dintâi caută la Caragiale filonul realist și își ghidează analiza după principiile artei mimetice, ceilalți acordă o pondere sporită creatorului 'fantast' și privesc opera din unghiul artei simbolice" (*ibid.*, p.83). Invocată ca o deloc simplă convenție interpretativă, „figura răscrucii", prin schematismul ei intenționat, dă relieful necesar servituților fiecăreia dintre cele două opțiuni și pregătește terenul favorabil pentru cea de a treia, nu intermediară, nici hibridă, ci de o natură dinamică, „aptă să detecteze mișcările de tranziție ce se petrec în interiorul operei caragialene". Deci: „Nu ruptura, nici 'heterocronia', coabitarea dintre vechi și nou, ci însuși procesul transformării." Care presupune o *direcție evolutivă, o tensiune*; iar de aici, *caracterul pronunțat polemic* al acestei opere, cu componentele și ilustrările lui (*ibid.*, p.85).

În continuare, un subcapitol intitulat *Omogenitatea textului*, cu pertinente considerații despre importanța și funcția textului alotopic în opera lui Caragiale, mijlocește comentatorului încheieri demne de reținut, din care putem alege: „Morala citatului caragialian este: cu cât se afirmă ceva cu mai multă tărie, cu atât acel ceva devine mai suspect". „Folosit parodic, textul străin așezat la mare cinste de narator, acreditează o realitate flagrant falsificată prin entuziasm, beție de cuvinte, subiectivitate, a cărei improprietate e percepută de cititor". „Atunci când insertul, funcționalizat la maximum, invadează întreg spațiul literal al textului, textul se construiește, de fapt, în spatele lui."„Absența investește cu valoarea semnificativă extraliterarul substituit integral literarului". „Pe de altă parte, nu restituirea acestui adevăr [faptic – n.n.] constituie miezul lecturii. Nu aici se află semnificația textului adânc, ci în putința de a descoperi, în urma operațiilor de restaurare, noi ipostaze ale ficțiunii literare" (*ibid.*, p.96). „Din alăturarea acestor oglinzi deformante se naște plăcerea jocului cu relativismul

perspectival". „Caragiale colaționează relatări contradictorii urmărind în primul rând un efect umoristic". „Răfuiala lui 'nenea Iancu' cu presa deschide [...] porțile unor 'exerciții de stil' și obișnuințe de lectură de mare însemnătate pentru evoluția prozei moderne" (*ibid.*, p.97).

Cu ajutorul aceleiași tehnici de fină disociere a diferitelor straturi textuale se abordează și problema ficționalității în opera lui Caragiale, decupajele masive din textul jurnalistic instituind o pluralitate de convenții între autor și cititorul său, dintre care inserțiile respective au menirea de a garanta veridicitatea. „Se naște, prin răsturnarea raporturilor uzuale în epocă, o lume a textului a cărei regulă de aur este clivajul, tensiunea interioară; o lume a suprapunerilor scrâșnite de planuri, în care recuzita promisiuinii și a dezmințirii creează o imagine nouă despre rostul ficționalității literare. Ea impune, drept comportament de lectură, neîncrederea" (*ibid.*, p.104). Continuând disocierile în zona auctorială, Liviu Papadima deosebește între autor și narator, cel dintâi apărând, „în schițele caragialiene, drept un tip care *se implică*" (*ibid.*, p.120). Jocul, inspirat sau savant, dintre aceste ipostaze și rolurile lor felurite reprezintă încă un temei pentru o raportare la experimentele ulterioare din proza universală modernă (*ibid.*, p.116).

Cât privește ironia, o temă predilectă a comentatorilor mai recenți ai marelui scriitor, după criticul pe care îl urmăm acum, important este că, „Odată cu Caragiale, ironia devine o modalitate sistematică de a face literatură" (*ibid.*, p.127). Ironia fiind un joc între aparența obiectivă și esența subiectivă, o modalitate proprie constă în garantarea obiectivității prin intermediul „figurii" obiective a naratorului (*ibid.*, p.131). În fine, în ce privește absurdul, în urma unui parcurs analitic la fel de fundamentat teoretic și comparatistic, se apreciază că absurdul caragialian este „în chip primordial comic", fiind, în opinia criticului, „departe de sentimentul angoasant al existenței într-un univers anapoda construit din temelii, propriu sensibilității moderne" (*ibid.*, pp.149-150).

Privind în urmă la suma ecuațiilor interpretative prin care exegetul a filtrat textul caragialean și, mai ales, cea a soluțiilor propuse, cartea lui Liviu Papadima ni se arată ca una dintre cele mai încărcate de profit specific dintre încercările care s-au făcut, în ultimele două decenii, pentru a da răspunsuri de actualitate la nodul atât de încâlcit de întrebări pe care le conține acest text; într-un fel, este și garanția, într-un mod atât de felurit și sensibil palpabilă, a faptului că exegeza caragialeană are toate șansele să rămână și pentru un viitor care se poate întrezări drept una dintre constantele majore ale spiritului nostru critic.

Această poziție cu totul privilegiată pe care o poate pretinde în ceea ce s-ar putea numi aripa tânără a criticii literare românești de către unul dintre preferații săi a fost cucerită și este pe deplin meritată prin excelenta pregătire teoretică și intensul antrenament metodologic care i-au înlesnit criticului nu numai firescul deplin al evoluției prin meandrele complicate ale dialecticii subtile a preparativelor și construcției unei argumentări în materie, ci și îndrăzneala creatoare în pronunțarea unor deschideri de perspectivă cu totul profitabile pentru acest domeniu atât de sensibil și permanent însetat de căutări. Prin tot ce compune ceea ce pe vremuri s-a numit actul critic, iar acum ni s-ar putea arăta drept o combinație între discurs și text, la Liviu Papadima, se dau pe față roadele unui foarte bine condus și bine executat antrenament specific în domenii variate, de la antropologia teoretică la lingvistica generală și teoria textului, convergente toate în receptacolul însumator al exercițiului critic strict aplicat; din paginile cărții sale, portretul mai tânărului nostru coleg se conturează asemeni figurii unui atlet excelent pregătit în aspectele de bază ale domeniului său, atletismul general, deci în sprinturi scurte și medii, dar și în probe de anduranță, ca și în sărituri diverse; când este să intre în concurs, se dăruiește integral fiecărei încercări în parte și cel mai adesea realizează performanța maximă. Ceea ce se petrece și în materia detaliată a cărții sale, care poate fi comparată cu o reuniune atletică însumând diferitele probe, prevăzute în program, corespunzătoare diferitelor teme de interpretare pe care cartea le conține, iar noi am încercat să le prezentăm, neomițând să semnalăm succesul înregistrat, de fiecare dată, de autorul performer. Ceea ce ar fi de observat, în această problemă mai largă, care este interpretarea critică a operei lui Caragiale, în continuarea logică a comparației noastre, este însă că această „probă impusă", care este critica respectivă, prin componentele și caracteristicile ei, poate fi asemănată mai puțin cu o reuniune atletică și mai mult cu un joc sportiv, bazat pe un program cu cât mai bogat, cu atât mai complex, ca și pe un set de reguli evident mai numeroase în unitatea lor. Din această alăturare, care pare forțată numai prin distanța aparentă dintre termeni, putem extrage și profitul unei aprecieri de ansamblu, concluzive asupra cărții lui Liviu Papadima; compunându-se dintr-un număr de probe distincte, ea are în substrat mai puțin un plan de ansamblu, coerent și unitar, cât un simplu sumar, alcătuit prin juxtapunere; seamănă mai mult cu o competiție atletică de-o după amiază sau o seară și mai puțin cu o întrecere de tipul spectacolului unui joc, de rugbi, să zicem,

pentru a evita prea popularul și demonetizatul fotbal. Dar interpretarea unui text de bogăția și complexitatea operei lui Caragiale pune probleme de strategie atât de complicate, cum numai complicațiile până aproape de ermetism ale acestui joc de huligani practicat de gentlemeni poate implica. Sigur că, intrat pe teren și în ecuația acestei competiții specifice, care poate fi asimilată unei partide cu balonul oval, autorul lui *Caragiale, firește* face o figură dintre cele mai frumoase, dar o face doar fragmentar, și mai puțin sau numai prin intermediar, în spiritul, adică în profitul general al jocului ca atare; continuând comparația, chiar cu riscul de a agasa pe cititor, el poate funcționa excelent ca „prinzător în tușă", furnizând „baloane" profitabile coechipierilor, sau, antrenat cum este pentru sprinturile medii, poate „agăța un balon", pe un culoar favorabil, și poate țâșni spre terenul de țintă ca să „marcheze un eseu". Dar chiar dacă reușitele sale, subliniem: parțiale, pot avea, până la urmă, o influență dată asupra tabelei de scor, șansa de câștig a propriei echipe depinde, într-o măsură care urmează să fie determinată pe întregul competiției, și de alți factori, nu numai de performanța proprie.

Este tocmai cazul cărții respective, în ansamblul criticii despre Caragiale și față cu ansamblul operei lui Caragiale: excelente realizări individuale, pe porțiuni, dar lipsa de siguranță că problema în întregul ei, miza cea mare a acestei critici ar fi primit o soluție decisivă. Se înțelege de la sine că nu ignorăm posibilitatea ca desenul interpretativ al unei anumite probleme, luate în parte, dar cu soluția ei cu tot, să fie compatibil cu o anumită dezlegare de ansamblu ori chiar să fie parte logică a ei, să-i consolideze, cu alte cuvinte, punctajul; dar nici nu putem să ascundem cititorului nostru rezultatul propriei evaluări a cercetării lui Liviu Papadima care se întemeiază pe observația că cele mai multe, dacă nu chiar toate încheierile ei concluzive, privitoare la „fenomenul Caragiale" în generalitatea lui, nu reprezintă altceva decât proiecții în concretul textual ale unor trasee de gândire teoretică sau de exercițiu metodologic, inițial extrinseci, oarecum izolate și în orice caz parțiale, de vreme ce ignoră capitolul atât de încărcat de semnificații al dramaturgiei; iscusite, nimeni nu contestă, dar care mai au nevoie de un aport de coerență pentru a se constitui într-o adevărată viziune de ansamblu.

O altă apariție editorială pe care avem toate motivele să o încadrăm în aportul criticii tinere la interpretarea lui Caragiale este semnată de Aurel Buzincu și a apărut, sub titlul *Caragiale – discurs și expresie*, în Editura Universității Suceava, în 2002. Pornind de la o limpede și precisă conștiință

valorică atât a textului caragialean, cât și a imaginii lui critice, atât de bogată în diversitate, noua contribuție se înscrie, de la bun început, pe traseul relativ restrâns al autenticelor interpretări de calitate profesională ale acestui subiect. Orientarea în domeniu a autorului, aproape fără cusur, cât și buna lui pregătire teoretică, l-au adus firesc la pragul unei teme critice esențiale, care se înscrie în ceea ce s-ar putea numi critica de viitor, dedicată identificării și definirii unui *alt Caragiale.*

Pe drept cuvând, depășind teme critice de mult degradate până la stadiul de clișeu, precum *realismul, satira* și altele, evitând cu bună știință dezvoltările paracritice în domeniul publicisticii mai mult sau mai puțin gratuite, cercetătorul se orientează, ghidat de logica stringentă atât a materialului de interpretat, cât și a instrumentarului teoretic și metodologic, pe care îl stăpânește ca un adevărat profesionist, spre zona *expresiei*, cu ipostaza ei structurantă, *discursul*; aici își propune să caute resursele și resorturile de reală originalitate ale marelui clasic.

Astfel, după o concentrată dar utilă teorie a discursului literar, autorul identifică o serie de procedări auctoriale în textul lui Caragiale pe care am putea să le numim mijloacele lui tactice, *precum trucul artistic* sau *trucul de virtuozitate, solemnitatea inversă* sau *refuzul unei solemnități de-a gata, antioficierea, anticeremonialul, tehnica disimulării* care, întrunite în efectele lor, dau calitatea și structura *discursului* caragialean, un discurs, în general, *nonconformist.* Una dintre cele mai importante caracteristici este *carnavalescul*, cu desfășurarea lui spectaculară, cuprinzând *măști verbale* și *combinațiile de voci.* Efectul comic se naște din *fondul grav* al unui autor comic, care este un *mim auctorial,* și *fondul grav* al comediilor sale.

Pe treptele succesive ale structurării sale arhitectonice, textul se întrupează în *operă*, moment și noțiune fundamentală în poietica marelui comediograf și povestitor; abordată dinspre originile sale teoretice, creația structurantă, în textul lui Caragiale, pornește de la primatul artei, pentru a trece, prin proba organicității – *O operă de artă este o ființă,* titlu de subcapitol – la nivelul perfecțiunii sale în *Oglinda sferică.* Al VI-lea capitol, cel dinaintea concluziilor, intitulat *Expresia*, definește secretul artei lui Caragiale în domeniul jocului mental pur: *Producerea intelectuală* ca artă.

Chiar dacă suferă, pe alocuri, de meteahna de a se învârti în cercul acelorași repere motivaționale, cheltuind, uneori, prea multă muniție pentru

victorii nesemnificative, cercetarea înaintează constant spre ținta fixată: un alt Caragiale și reușește să ne convingă de faptul că acest *alt* într-adevăr există; că era necesar, se știa demult. Ea are meritul de a fi relansat principiul egalității relative a celor mai multe dintre textele pe care autorul însuși le-a reținut pentru edițiile apărute în timpul vieții sale. Scrieri abandonate, până acum, unui destin periferic, precum *O conferență* sau *Țal!*, ca să le amintim numai pe acestea două, revin spectaculos în avanscenă. Pe lângă aceasta, problema construcției personajului caragialean, chiar dacă, în opinia noastră, nu a fost dusă până la limitele pe care i le anunțau datele inițiale, este abordată într-un mod cu totul nou, care nu mai mizează exclusiv sau în primul rând pe date istorico-psiho-sociale, introducând termenul de *voce,* prin extensie de la noțiunea naratologică de *voce auctorială.*

În schimb, ideile care închid cercul cercetării sub zodia atotstăpânitoare a *expresiei* pot strecura o umbră de întrebare: întemeiat pe bibliografia cea mai recentă, pe care sigla regretatului Eugeniu Coșeriu se imprimă ca un semn al unei autorități de necontestat, autorul cărții pare a lăsa problematica expresiei numai la nivelul ligvistic și, desigur, de filosofie a limbajului; să însemne, oare, aceasta că cercetarea domniei sale este una pur filologică? Oricare ar fi răspunsul la această întrebare, el nu poate pune în paranteză șansa de a fi dat acest *alt Caragiale* din materia proprie poieticii narative și, mai ales, dramatice, ca și regretul nostru că nu a făcut-o. În fond, atât structura narativă, cât și aceea dramatică reprezintă câte o variantă de discurs care, ca atare, rareori este numai spunere. Or, mai ales discursul dramatic caragialean, de limitele căruia Aurel Buzincu s-a apropiat de câteva ori periculos de promițător, este acea formă superioară de *expresie* care s-ar fi înscris firesc în tabla de materii și interes a lucrării.

Cartea unui nou adept al clubului de admiratori ai lui nenea Iancu, Cristian Stamatoiu, pe care-l putem alătura „eșalonului tânăr" al acestei formațiuni, încă și numai la o „răpide ochire", acest nou eseu în domeniul caragialeologiei (știința despre Caragiale) vedem că se așază cu îndrăzneală în continuare acelor interpretări de mare decizie și ecou ale clasicului nostru care percep universul operei lui ca pe o construcție de sine stătătoare, cu un stâlp de susținere în lumea în care i-a fost dat lui să trăiască, cu toate ale sale, bune dar mai ales rele, și cu altul în fermentul nesecat al fanteziei

desfășurate pe portativul de la ironic/comic la șarja grotescă extremă. Dacă unul dintre acești interpreți (Mircea Iorgulescu) a văzut „lumea lui Caragiale" ca pe un imens talcioc de vorbe („Marea Trăncăneală"), prefigurând arhitecturile groteşti de limbaj ale epocilor totalitariste, altul (Vasile Fanache) i-a subliniat mireasma de pitoresc local cu prelungiri în drama existențială („lumea-lume"), iar altul (Alexandru Condeescu) a imaginat-o sub forma mișcărilor conjugate, de evoluție și revoluție, ale „Planetei Moft", noul exeget (Cristian Stamatoiu) propune repunerea în drepturi cvasi-absolute a termenului autorității auctoriale care întemeiază și dă sens de mișcare unui construct unitar („Caragialume") a cărui unicitate se naște și sporește dintr-un nesecat depozit de inspirație, care nu este altul decât nesecatul geniu caragialean.

Începută sub semnul unei interesante critici a criticii, mai degrabă mușcătoare decât ireproșabil documentată și argumentată, sintetizată sub formula *trilogiei blestemelor de percepție*, cercetarea prelungește viziunea geometric ordonatoare în ipoteza *simetriilor mentalului creativ la I.L.Caragiale* și continuă cu *existențializarea* și, respectiv, *literaturizarea „golului de haos"*, lansând, cu această ocazie, termenul de inspirație proprie pentru această entitate: „Caragialume".

Firește că această, la urma urmelor, simplă găselniță, ca și altele, de altfel, de aceeași manieră, nu va putea dobândi adevărata validare critică în lipsa definirii, în termeni convingători, a adevăratei sale identități. Detaliind existențializarea în aserțiuni despre *omul caragialumii între comedie și comedie*, pe de o parte, iar, pe de alta, *nivelurile frățietății din Caragialume*, în vreme ce literaturizarea se desparte în *absența, constituent al faptelor dramatice* și *complotul faptelor imponderabile în constituirea conflictului epic,* noul critic lansează câteva baloane colorate pe cerul receptării marelui scriitor, cărora li se alătură, în același spirit de elan al formulelor, și ultimele două capitole ale încercării sale: *Impreună cu I.L. Caragiale dincolo de cortina finală* și *„O soțietate fără moral și fără prințip" în drumul ei vesel spre apocaliptic.* Nutrim speranța că nimeni nu ne va lua în nume de rău dacă vom amâna pronunțarea finală despre adevăratul preț, specific critic, al acestui aproape foc de artificii, deci măsura în care el reprezintă cu adevărat o lectură originală a lui Caragiale, până la o confruntare mai atentă atât cu textul supus probei de interpretare, cât și cu bogatul și diversul lui dosar critic.

2.5. CARAGIALE ŞI TRANZIŢIA: GRID MODORCEA, MARTA PETREU, ALEXANDRU DRAGOMIR

Firește că istoricitatea criticii lui Caragiale este evidentă și explicabilă atât în prezentul nostru, care poate fi așezat, aproximativ, pe schema temporală a ultimelor două decenii, după cum a fost în toate perioadele ei. Că atât instrumentarul ei teoretic și metodic se resimte acut și vizibil în urma deschiderii de orizont de după 1990 nu numai că se poate constata la tot pasul, dar nici nu poate fi contestat în vreun fel. Și totuși, cu toate aceste prefaceri și îmbogățiri de perspectivă, în critica lui Caragiale din deceniul 90 și de după, se resimte o anume continuitate problematică și de ton, acea substanță și gravitate care a conexat-o, încă de la începuturile ei, la linia majoră a problematicii românești, pe de o parte, și a celei general estetice și morale, pe de alta. Ceea ce face ca procesul particular, care este unul atât teoretic, cât și critic propriu-zis, de pregătire a acelei schimbări în receptivitatea specifică, vizându-l pe marele nostru clasic și care este în măsură să prefigureze și anunțe constituirea unui nou obiect al ei, respectiv, un nou Caragiale, să se petreacă nu numai lent și treptat, dar și oarecum în planurile de fundal, mai ascunse vederii, ale spectacolului critic. Încât ar fi de așteptat ca, din acest orizont de gândire și sensibilitate critică, liniile de contur ale unui nou portret să se traseze și să se asambleze în mod firesc și în bună măsură necesar, în ritmul pulsatil specific unui fenomen organic.

Atât numai că anii pe care i-am traversat în ultimele două decade ca și cei pe care îi mai avem, și nu știm câți vor fi, sub aceeași zodie, pe lângă prilejul fericit al îmbogățirii cu noi zări de înțelegere și cu sporite capacități de informare și perfecționare profesională, au adus și nu sunt motive să credem că nu vor mai aduce și spectacolul complex al vieții pe care ne-a fost dat să o trăim, de panoramă cu multiple fețe, de la comicul involuntar și derizoriu la cel mai adânc amar, din proxima vecinătate a tragicului; într-un astfel de context, pe cât de contradictoriu agitat pe atât de divers colorat, nu poate fi de mirare, ba dimpotrivă, stă în firea cea mai adâncă a lucrurilor, ca reactualizarea imaginii clasice a lui Caragiale și a conținutului comun al termenului caragialism să fie invocate, devreme și repetat, ca semne reactualizate ale unor vremuri în care roata istoriei părea că se întoarce pe vechi făgașe. N-a fost chiar o frenezie a reînvierii acelui Caragiale pe care îl

difuzaseră de zor flașnetele manualelor de toate gradele și trâmbițele instanțelor de autoritate, dar nici mult nu a lipsit ca puseurile de isterie punctuală ale reactualizărilor să nu degenereze într-o turmentare și confuzie generală. Dar nici nu s-a instalat climatul necesar pentru ca mințile lucide și sensibilitățile nedeviate să se poată concentra în acea tensiune de efort suprem din care se naște o nouă perspectivă de interpretare și, respectiv, un nou obiect critic, încât numeroasele, de altfel, contribuții reale și de bună credință la desprăfuirea portretului critic al lui Caragiale, cuprinse în calendarul anului care i-a fost dedicat, au fost pe nedrept pedepsite să rămână fără un ecou unitar și coerent, care să conteze ca atare în istoria receptării lui critice.

Despre cum l-a abordat și apoi interpretat spiritul de asalt pe baricade, combinat cu cel de horă de bâlci, al tranziției ne poate da o idee volumul alcătuit de publicistul scriitor, de astă dată și critic, Grid Modorcea, sub titlul *Măștile lui Caragiale* (Editura TIBO, București, 2002). Înghesuită sub auspiciile *Anului Caragiale*, apariția editorială respectivă este o adunare, sub același titlu și între aceleași coperți, a unor texte de facturi și vârste diferite, în care contribuții interesante, precum transcrierea unor părți din convorbiri pe tema Caragiale cu D.I.Suchianu și Jean Georgescu sau intuiții sensibile ale unor dimensiuni umane în dramaturgia scriitorului, sub titlul *Infidelități în viziunile materiei*, stau alături de considerații pe lângă sau chiar afară de problemă, cum ciclul *Oul-om*, pornind de la Ion Barbu, multă materie de simplă ziaristică peri- sau chiar direct culturală, peri- sau chiar direct caragialeologică, o ziaristică asertorică, de tupeu, ignorând fără naivitate și candoare sectorul real, adevărat și grav al criticii de specialitate, un biografism acut subiectivat, transcriind viața eroului într-un scenariu de telenovelă, în orice caz de cu totul altă calitate decât textele de circulație ale lui Florin Călinescu, ale trupei de la Vacanța Mare sau ale „cârcotașilor". Contribuția lui Grid Modorcea are, totuși, meritul de a salva oarecum șansa ca imaginea lui Caragiale să cadă în totalitate pradă acțiunii devoratoare a derizoriului postdecembrist, încredințând-o unui destin mai aproape de reala ei demnitate intelectuală și umană; traducând-o într-un limbaj critic și publicistic totodată de un anumit nivel, autorul s-ar putea lăuda cu intenția de a o salva de la vulgaritatea care o pândește din toate părțile, chiar dinspre instanțe de onorabilitatea unor reputate instituții teatrale, păstrând-o pe linia mediană a acelui public relativ instruit căruia i s-a adresat în seculara ei

carieră. Chiar dacă operează, încă, în totalitate, cu imaginea vechiului Caragiale, căruia îi reactivează unele dintre vechile articulații și îi împrospătează unele tușe de culoare, publicistul tranziției, păstrând uzul acestei imagini într-un oarecare regim de onorabilitate, poate contribui, indirect, la menținerea relativ curată a cărării care ar fi să ne ducă spre noul Caragiale.

Pe lângă această pată de culoare, cam pestriță, e drept, peisajul criticii caragealogice ne face plăcuta și onoranta datorie să semnalăm două repere cu adevărat valoroase, de la care se poate aștepta ca beneficiul tranziției să se materializeze în valori nu numai de sens curat, dar simplu pozitiv, dar și de un preț deosebit, în contul interpretării cu adevărat creatoare a marelui nostru clasic. Una se anunță a fi aceea a poetei și profesoarei clujene Marta Petreu, tratând despre *filosofia lui Caragiale*. O idee despre ceea ce poate reprezenta această contribuție ne poate face textul publicat de amintita autoare în volumul *Jocurile manierismului logic*, apărut la Editura Didactică și Pedagogică în 1995, sub titlul *Dicționar de caragialisme*; se pornește de la prea cunoscutul text *Telegrame*, despre care ni se spune că, potrivit interpretărilor mai vechi, și este amintit aici G.Călinescu, „Efectele sunt, într-adevăr, comice, dar mecanismul lor generator, fără a exclude dialectalismul, este încă insuficient elucidat. Deoarece multe dintre personajele caragialene vorbesc și argumentează în același fel, putem considera că stilul inconfundabil al *Telegramelor*, simptomatic pentru întreg universul caragialean, conține și una din cheile de descifrare a acestei literaturi. Eroii lui Caragiale vorbesc și argumentează – așadar gândesc! – într-un mod profund defectuos; probabil că este trăsătura cea mai frapantă și, totodată, cea mai puțin analizată a acestei lumi epico-dramatice; erorile nu sunt simple greșeli de vorbire, nu se reduc la elementara 'stricare' a limbii pe care o menționa Călinescu, ci sunt erori de judecare și raționare, așadar deficiențe de natură *logică,* al căror mecanism poate fi demontat și pus în relief prin instrumente adecvate, adică tot logice" (MPJML, p.115). În continuare, bazându-se pe *Organon*-ul lui Aristotel, profesoara clujeană identifică o serie *întreagă* de astfel de *raționamente paralogice sau sofistice,* a căror putere ilustrativă și probatorie ne poate arăta că aceasta poate fi calea: depășirea tezelor înțepenite în autoritate și vechime ale interpretării comune prin convocarea unor competențe cât mai diverse, din orice

discipline care se pot dovedi utile. Speranța rămâne tot la generațiile tinere și la capacitatea lor de a aborda textul caragialean fără prejudecăți și în afara formulelor și cadrelor teoretice și metodologice prestabilite.

Celălalt semnal de îmbărbătare vine de la fascinanta culegere de texte transcrise după culegerile intime sau notele de lucru ale ale acelei figuri ce devine tot mai emblematică pentru jumătatea de secol pe care am trăit-o sub communism: Alexandru Dragomir: *Crase banalități metafizice*, prelegeri reconstruite de Gabriel Liiceanu și Cătălin Partenie, postfață de Andrei Pleșu, Humanitas, 2004. Aici găsim textul intitulat *O interpretare platoniciană la* O scrisoare pierdută, din care ne luăm permisiunea să citãm pasaje care ni se par că încheie cum nu se poate mai elocvent parcursul de critică a criticii caragialene, la al cărei capăt tocmai am ajuns, după cum pot deschide fericit, îmbietor și instructiv etapa de interpretare propriu-zisă a studiului nostru.

„În cele ce urmează nu ne interesează dacă, discutând despre Caragiale, el este numai la noi sau dacă, dimpotrivă, îi privește și pe alții. Lumea altora ne rămâne străină. Cu Caragiale discutăm despre lumea noastră, singura, de fapt, pe care o cunoaștem. Pe noi ne știm și despre lumea noastră vorbim. Dezbaterea se va limita în mod fatal la 'd'ale noastre'.

Nu este vorba de a face o pledoarie pentru Caragiale, ci de a avea *curajul* să vedem și să auzim ce a spus. De Caragiale obișnuim să ne scuturăm în două feluri. Spunem: Caragiale este un zeflemist. Și: Caragiale nu mă privește mine, ci pe alții; râzând de alții, Caragiale este *ce qui arrive à l'autre*. În felul acesta noi refuzăm să ne vedem în el, refuzăm să-l simțim pe pielea noastră. Există aproape un refuz freudian de a-l vedea pe Caragiale în noi și pesemne că în orice român de la oraș există un erou caragialesc refulat. De aceea problema nu este dacă, astăzi, Caragiale este sau nu actual, ci, invers, dacă noi suntem sau nu caragialești.

În sfârșit, este vorba, în cele ce urmează, despre o *interpretare*, în această interpretare se pleacă de la următorul principiu: oricine creează cu adevărat spune mai puțin decât ar vrea să spună și mai mult decât crede că spune. Acesta este *Spielraum*-ul interpretării. De aceea o interpretare trebuie să redea haloul din mintea autorului plus acel lucru pe care autorul 'l-a prins' ca pe un fel de epifanie a lui proprie. Și pentru că interpretarea este astfel înțeleasă, nu mai interesează dacă, într-adevăr, Caragiale a gândit întocmai tot ce vom spune despre el. Principalul este că aces lucru *e spus*, fie că a fost gândit sau nu".

Și, mai departe, despre interpretarea platoniciană a capodoperei lui Caragiale:

„Teza interpretării, care va fi explicitată pe parcurs, este următoarea: atâta vreme cât cultura noastră este una *suprapusă* ('aplicată'), noi trăim în lumea lui Caragiale, chit că vrem sau nu [...].

Pentru Platon, tot ce nu e Idee este un *eikon*, o'imagine', doar, a Ideii. *Reală* este numai Ideea, restul fiind doar un simulacru al 'realului', ceva care nu există decât prin raportarea la el. Această lume care nu este reală prin ea însăși, lumea lui *genesis*, a 'devenirii' constituie un *amestec* ale cărui elemente se raportează unele la altele și, toate împreună, la Idee, în timp ce Ideile nu se raportează la nimic. Ei bine, cultura, acolo unde este ea cu adevărat, este lumea Occidentului, *die wahre Welt,* față de care provincia se instituie ca lume a lui *genesis*, a devenirii, a amestecului. Orice cultură provincială este doar o imagine, un *eikon* al culturii centrale, fiind totdeauna *orientată* către aceasta. În orice cultură provincială, un lucru cultural devine *real* numai dacă este omologat în Occident, în lumea centrului, a Ideii. Prin raport cu această lume, lumea 'amestecului', a provinciei, este o *lume a deformării,* căci orice *eikon* față de *eidos* reprezintă o deformare, o aproximare a Ideii. Această lume a perturbației, a amestecului și a deformării ia la Caragiale forma *caricaturii* și a *comicului*. Comicul este aici expresia necesară pe care o îmbracă contrastul dintre cele două lumi. Pentru că într-o lume provincială, 'sublunară', cultura devine comicărie, Caragiale a ales comicul, deci expresia artistică cea mai adecvată pentru dezvăluirea acestei comicării" (ALD-CBM, pp. 3-5).

Din aceste linii fundamentale de gândire, Alexandru Dragomir își extrage materia comentariului său, de tot interesul pentru problematica interpretării lui Caragiale, după cum se poate cu limpezime vedea numai din spicuirea subtitlurilor: despre *problema provinciei* și raportul ei cu centrul, cu o remarcă incidentală de toată importanța pentru judecata asupra construcției bipolare a universului caragialean: „satul nu este o provincie, tocmai pentru că centrul nu se întinde până acolo, pentru că organizarea centrală nu pulsează acolo" (*ibid.*, p.8). Apoi: *Șef-subaltern. Răspunsul „curat". Șiretenie și aritmetică; „Prințipuri". Instituții. Anonima lui Farfuridi; Bătălia pentru Europa ca bătălie pentru istorie; Intriga (acțiunea): lupta pentru nedarea în vileag.*

2.6. SPRE UN NOU CARAGIALE: DICȚIONARUL SCRIITORILOR ROMÂNI, *EUGEN SIMION; DILEMA CRITICII CARAGIOLOGICE; PROBLEME ALE INTRERPRETĂRII ȘI MIZA EI PRINCIPALĂ*

Ceea ce se poate spune, dintru început, la finalul acestei treceri, uneori mai atente, alteori mai grăbite, prin peisajul criticii de ultimă oră dedicate lui Caragiale, este că semnalele depășirii unui anumit prag de optică asupra scriitorului nostru sunt pe cât de numeroase, pe atât de vizibile; dintre ele, chiar în rândul întâi al evidenței se situează noile tehnici de abordare a textului literar, prin „noi" înțelegând ceea ce vine cam de pe la noua critică franceză încoace, ținând cont, se-nțelege, de seria de antecedente ale ei, care urcă, prin grupul de la Konstanz și Școala de la Praga, până la formaliștii ruși. În imediata vecinătate a acestui prim semnal, multiplicat în seria numeroaselor exerciții de interpretare tehnică și chiar tehnicistă a textului caragialean, se situează, cu o autoritate aproape unanim recunoscută, regândirea și redimensionarea vechiului principiu realist de valorizare a lui, cu o carieră care a depășit pragul vârstei de un secol și care s-a transmis încă de la primele lui lecturi critice, în sensul recunoașterii și chiar al proclamării autonomiei de substanță și funcționalitate a universului său socio-uman. Rezultatul vizibil și demn de luat în seamă, în ordinea priorității pe care și-o revendică, atât implicit cât și implicit, al acestei reproiectări a dimensiunii realiste, în dublu sens: clasic și modern, de mimesis, îl reprezintă seria de constructe ale imaginarului caragialean în care se așază și „Marea trăncăneală", și „lumea-lume", și „Planeta Moft", și „Caragialia", și „Caragialumea", și care or mai fi.

Aflat pe acest prag al încheierii unei etape de parcurs (critica criticii) și pentru a nu face să se înțeleagă că am limita beneficiile și performanțele acestei noi vârste a criticii dedicate lui Caragiale numai la acestea două, putem să ne asociem, pentru eventuala lor completare și întâmpinarea unor posibile reproșuri, câteva mărturii importante, în măsură să complinească bilanțul și să-i sporească autoritatea. Putem începe cu articolul rezervat lui I.L.Caragiale în *Dicționarul scriitorilor români*, coordonat de Mircea Zaciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu; împrejurarea că autorul acestui articol este

cel care, prin scrutinul nemanifestat explicit, dar evident la orice „numărătoare a voturilor", ar putea fi desemnat drept cel mai important exeget al marelui scriitor în ultimul sfert de secol, Florin Manolescu, poate da un plus de greutate depoziției sale. Astfel, prin transcrierea, în contul de ansamblu al imaginii critice a lui Caragiale, a propriilor soluții, în fapt, prin racordarea lecturii clasicului nostru la ora europeană a lecturii unui text literar (valorificarea producțiilor de început și a genurilor minore, asocierea codurilor culturale diferite, a textelor ficționale și a celor de întrebuințare, ingenioasa distribuție a informației pentru a solicita fie competență analitică, fie opțiunea între mai multe oferte de participare etc.), lucru pe deplin de înțeles, de altfel, ca și prin atenta conștiință a sensului dinamic din istoria acestei imagini, care presupune și mișcările din etapa actuală, în articolul de dicționar se conturează imaginea unui Caragiale vechi și nou totodată, care „trebuie considerat nu numai un geniu clasic și realist, care a creat în literatura noastră limbajul dramaturgic, așa după cum Eminescu a creat primul nostru mare limbaj liric, dar și un genial dialectician, capabil să se exprime cu egală strălucire în toate momentele carierei sale [...]. În același timp, prin refuzul de a se inhiba în fața tabuurilor estetice și sociale din epoca în care a trăit, C. s-a dovedit a fi scriitorul clasic care a avansat cel mai mult în direcția înțelegerii mecanismelor de existență ale unui text literar, dar și în direcția descifrării resorturilor profunde ale specificului nostru național" (DSR, 460-461).

Cealaltă depoziție importantă pe care am vrea să o convocăm se află în prefața ediției Caragiale, *Opere*, apărută sub egida Academiei Române; semnatarul ei, Eugen Simion, reține, pentru efigia marelui nostru clasic, două importante trăsături; una ține de rolul și prestigiul cuvântului în toată *opera*, în sens de *lucrare* a lui Caragiale: „Eroii lui [...] cred în cuvinte și se lasă construiți din cuvintele pe care le pronunță cu spaimă, cu solemnitate, și de cele mai multe ori cu ignoranță" (COUE, VII-VIII). Cealaltă definește limpede încâlcita problemă a reprezentativității lui naționale, în sensul exprimat la fel de decis de un coleg de formație și vârstă apropiată, Alexandru George, pe care am avut ocazia să-l citățm câteva pagini mai înainte; spune acum Eugen Simion: „Creând un model de existență românesc sau, mai corect, un anti-model din observarea târgului balcanic, cu ipistații, frizerii lui filosofi, republicanele electrizante, indivizii lui fanatizați de politică, Caragiale a fixat, desigur, un stil în care, ne place, sau nu ne place, ne regăsim în anumite împrejurări ale vieții noastre sociale" (*ibid.*, XI). Dar, mai departe: „Comicul spală, comedia provoacă o reacție, spiritul

profund iese întărit din această formidabilă epopee a ironiei, cea mai importantă pe care a produs-o cultura românească. [...] aș zice că un popor care are forța de a se supune autoironiei este un popor spiritualicește puternic" (*ibid.*, XII).

Asamblate într-o singură formulă cu doi termeni: unul, disponibilitatea lui Caragiale de a se lăsa altfel interpretat, am putea spune chiar necesitatea internă, dictată de compunerea sub formă de șaradă a textului său, de a fi trecut prin filtrul lecturii de tip modern și chiar postmodern, cealaltă, soluționarea, tranșantă și, sperăm, odată pentru totdeauna, a celei mai vechi și mai distructive maladii a receptării sale, suspiciunea de anti-patriotism sau anti-românism, ecuația critică de ultimă oră a marelui nostru clasic reprezintă cea mai importantă mutație din îndelungata carieră a imaginii sale critice. Având-o clarificată și sintetizată ca atare, problema care se pune în fața fiecărei noi încercări de a interpreta critic textul lui Caragiale ni se pare a fi aceea de a opta fie pentru o primă variantă: aceea a continuării lecturii, în aceiași parametri generali de optică interpretativă, pe trasee neexplorate încă din întregul operei, ori a pune în lucrare tehnici sau metode, nefolosite încă sau nefolosite pe anumite spații, fie a încerca modificarea sau completarea parametrilor respectivi, fie, în fine, a combina primele două variante.

Înainte, însă, de a da pe față ori, măcar, a lăsa să se înțeleagă opțiunea pentru care s-a decis încercarea noastră, simțim utilitatea încă a unor clarificări preliminare. Le putem deschide reactualizând ideea privitoare la procesul de democratizare a genurilor, așa cum l-a identificat Florin Manolescu în poetica implicită a literaturii lui Caragiale. Că strategia auctorială a marelui scriitor a pus în mișcare un astfel de proces nu mai poate fi, astăzi, nicio îndoială, iar beneficiul lui ușor și cu satisfacție deosebită poate fi surprins în tabla de materii a operei sale. Atât numai că interpretarea lui Florin Manolescu lasă impresia că, odată cu schimbarea raporturilor ierarhice ale genurilor, în sensul nivelării ecartului între așa-zisele genuri înalte sau majore și cele așazis joase sau minore, s-a recomandat, pe jumătate tacit, pe jumătate explicit, și o nivelare a straturilor valorice din această operă; spunem: pe jumătate, pentru că o anume ierarhizare valorică funcționează în această interpretare, dovadă statutul special de care se bucură cele patru mari comedii, dar și alte scrieri luate individual, pentru ca, în același timp, anumite bucăți în care criticul descoperă unele procedee izolate, dar cuprinse în catalogul mijloacelor identificate de știința modernă a textului, să se bucure de o atenție aproape

egală cu toate celelalte. Este cazul textului *O soacră*, dar și al numeroaselor povestiri, anecdote, reminiscențe, recomandate, pe bună dreptate, în atenția lecturii, dar așezate, prin absența sau tocirea acelui spirit de ierarhizare de care vorbeam, foarte aproape de nivelul valoric al celorlalte titluri din genul scurt.

Discuția poate continua, eventual de la caz la caz, și sperăm ca traiectul lecturii noastre critice să ne ofere prilejul acestei continuări; pentru stadiul în care ne aflăm, deocamdată, ceea ce se impune, pe firul acestei considerații, este o focalizare a interesului pe problema mizei, în sensul identificării mizei principale a unui act de lectură critică și, chiar, a unei scheme strategice din domeniul teoriei jocului, iar, pe urmă, în cel al evaluării acestei mize. Deci, ca să fim mai expliciți: care este miza principală a interpretării critice a lui Florin Manolescu și, de altfel, a celorlalți critici care, la o distanță mai mică sau mai mare de linia demersului său, au supus textele lui Caragiale unor tehnici de lectură moderne? Propunându-ne să ne păstrăm cât mai aproape de spiritul și litera acestor comentarii, credem că am putea formula astfel: miza respectivă constă, într-o primă etapă, în validarea calității de precursor pentru autorul unor texte în care au fost anticipate formule experimentale de producere și decodare a textului, încercate și validate pe plan european abia peste un anume interval de timp; în a doua etapă a ei, aceeași miză s-ar putea completa prin redefinirea semnificației și valorii de ansamblu a literaturii lui Caragiale: funcția principial și absolut creatoare a cuvântului, realizator al unui model de existență românesc, în variantă comică (Eugen Simion, Alexandru George), instaurator de limbaj dramaturgic, genial dialectician al mecanismului intim al textului, realist de tip clasic și modern totodată (Florin Manolescu).

În fond, însă, deși pe porțiuni și chiar în unele din componentele lor, mai mult declarativ decât substanțial teoretice, imaginea realistă de ansamblu a operei caragialene și principiul ei motor, factorul *mimesis*, au fost clătinate și remodelate în autoritatea lor totală, aceste constante, inaugurate încă de la prima deschidere de ușă în această linie exegetică, odată cu articolele de întâmpinare ale lui Maiorescu și Gherea, nu au fost confruntate cu un alt principiu motor, de putere cel puțin egală, care să modifice în substanță și pondere nucleul de esență al actului critic, adică miza lui principală; și, redefinind și redimensionând miza lecturii, să redefinească și să redimensioneze miza operei. Critici și istorici literari importanți, cum sunt Mircea Iorgulescu, Alexandru Condeescu sau

V. Fanache, un tânăr de mare promisiune, cum este Liviu Papadima, dar și alții, care pot avea un frumos viitor, cu toată puterea de seducție a discursului lor, care a construit lumi paralele plauzibile din materia primordială a lumii lui Caragiale, nu au depășit, din punctul de vedere al așezării de principii a criticii, inventarul unei interpretări sociologice; care poate fi foarte bună, dar nu este, totuși, altceva. Florin Manolescu, cel mai calificat și, totodată, cel mai recomandat comentator al marelui Caragiale din ultimul sfert de veac, pare prea absorbit de detaliile, cu capcane adesea fascinante, ale strategiei sale de surprindere atât a promovării egalității de șanse pentru toate genurile și formele literare, în opera acestuia, cât și a jocului ei cu multiple oferte de participare, ca să mai construiască sau să așeze o altă mizã, generală și integratoare, atât pentru ansamblul interpretării sale, cât și pentru imaginea rezultată din această interpretare. Iar comentatori de netăgăduit prestigiu, precum Eugen Simion, Al. George, Șt. Cazimir sau Ion Vartic, și-au exersat competența pe spații oricum limitate.O nouă viziune și, mai ales, o nouă viziune de ansamblu are nevoie de o nouă înzestrare teoretică și, consecutiv, metodologică, am putea spune de o nouă filosofie critică.

Într-o carte a sa ce putea să pară o „lucrare de popularizare", dar nu era, deși, într-un anumit sens, era totuși, *Cui i-e frică de fizica modernă*, apărută în 1981, George C. Moisil desena cât se poate de limpede traseul de căutare a adevărului în această disciplină care, în ultimul secol, a fost într-un adevărat parteneriat cu filosofia propriu-zisă și încă tocmai cu aceea de avangardă. Desenul respectiv ne poate fi util acum: „În linii mari, mecanismul cunoașterii este următorul: fie un anumit fenomen pus în evidență, de pildă, de observația deliberată, sau întâmplătoare, sau chiar numai bănuit a se produce în anumite condiții, prin analogie cu alte fenomene care se desfășoară însă în alte condiții. De obicei, dacă fenomenul *F* apare observației în mod natural, el este expresia unor interacțiuni dintre mai multe sisteme, starea acestora modificându-se în cursul exercitării acțiunilor. [...] Ceea ce ne indică simpla observație este existența unor oarecare corelații între diversele mărimi caracteristice, sau, cum se mai numesc, parametri ai sistemelor implicate în desfășurarea fenomenului.

Pentru dezvăluirea sub o formă cât mai exactă a *legilor* caracteristice care guvernează fenomenul *F*, observația trebuie refăcută, dar nu în condițiile naturale, ci în astfel de condiții încât fenomenul să se desfășoare într-un anumit mod programat de noi, în așa chip încât să permită detectarea și descrierea cantitativă, pe rând, a tuturor corelațiilor dintre parametrii

sistemului. O astfel de desfășurare a sistemului, în condițiile hotărâte de noi, se numește un *experiment*, iar efectuarea acestuia necesită un montaj experimental prevăzut cu dispozitive de măsurare adecuate determinării corelațiilor dintre parametri. Pentru simplificarea discuției, să presupunem că în desfășurarea fenomenului *F* intervin doar doi parametri *a1* și *a2*. Experimentul va trebui să ne dea corelația între acești doi parametri, adică legea cantitativă experimentală a lui *F"*. Și, mai departe: „Dacă am reușit să stabilim toate aceste legături dintre parametri înseamnă că posedăm toată informația pe care dispozitivul experimental este capabil să o dea. Să notăm cu *LI* ansamblul legilor experimentale astfel obținute.

Dacă toată cunoșterea s-ar rezuma la simpla constatare a legilor naturii, satisfacția pe care ne-ar da-o ar fi destul de minoră. Vrem să știm cu mult mai mult și anume *de ce lucrurile se desfășoară în acest mod și nu altfel?* Este în firea minții noastre ca ori de câte ori se află în fața unui pachet de informații și își pune întrebarea 'de ce?' să își făurească un model, care, de bine, de rău, să caute să dea un răspuns la întrebare. Așa procedează comandantul de oști când capătă anumite informații asupra unor mișcări ale inamicului [...], judecătorul de instrucție în fața elementelor unei crime, [...] medicul în fața foii de observație. Așa procedează și fizicianul în fața colecției de legi experimentale. Întodeauna modelul este mai rudimentar decât realitatea și uneori foarte îndepărtat de aceasta sau de-a dreptul fantastic. Să nu uităm că pentru înzestrarea modelului cu proprietăți există o singură magazie cu recuzită: fondul anterior de cunoștințe" (GCMFM, 37, 38).

Să ne oprim un moment, ca să nu pierdem de tot legătura cu firul nostru tematic, asupra acestei definiri a actului de cunoaștere în câmpul fizicii teoretice, dar chiar și dincolo de acesta. Iar dacă este vorba de a depăși acest spațiu, așa cum a făcut teoreticianul citat, prin exemplificările sale în care evocă situația conducătorului de oști, a judecătorului de instrucție sau a medicului dignostician-terapeut, găsim destulă îndreptățire să adăugăm acestei serii și pe interpretul fenomenului literar, pentru că și acesta capătă anumite informații asupra unei anumite dinamici, are în față elementele unui anumit eveniment sau se află în postura de a citi o foaie de observație. Dar dacă postura criticului literar se potrivește, intră în partea finală a schemei procesului de cunoaștere, sunt motive să încercăm, încă de la începutul lui, paralelismul integral între actul critic și acest proces. Ceea ce înseamnă că putem transcrie și adapta formula definită de teoreticianul cunoașterii în domeniul fizicii teoretice în modul următor: fenomenul pus în

evidență de observația deliberată sau întâmplătoare ori care poate fi bănuit a se produce în anumite condiții, în analogie cu alte fenomene care se desfășoară în alte condiții nu poate fi altul decât opera literară; apariția lui, a acestui fenomen, adică a operei literare, în mod natural observației, nu poate fi altceva decât lectura naturală, lectura neprofesionistă, am mai putea-o numi lectura de grad zero, în care fenomenul apare ca expresia unor interacțiuni dintre mai multe sisteme, starea acestora modificându-se în cursul exercitării interacțiunilor. Ceea ce indică simpla observație, adică lectura naturală, de grad zero, este existența unor corelații între diversele mărimi caracteristice, altfel spus, parametrii sistemelor implicate în desfășurarea fenomenului. Traducând în continuare: lectura naturală, lectura primară, dând seama despre unele corelații între diversele mărimi ale fenomenului, care pot fi numite parametrii desfășurării lui, indică elementele și relațiile strict cantitative ale acestei opere: spre exemplu, completăm noi, tematica generală și componentele ei, elemente de mărime a textului (scurt, mijlociu sau lung) ori de încadrare tipologică (piesă de teatru, comedie, povestire, schiță, nuvelă, amintire și altele). Evident că, pentru dezvăluirea, sub o formă cât mai exactă, a *legilor* care guvernează fenomenul, observația trebuie refăcută, dar nu în condițiile naturale, ci în astfel de condiții, în care fenomenul să se desfășoare într-un mod programat, de așa natură încât să permită identificarea și descrierea tuturor corelațiilor dintre parametrii sistemului, deci în condițiile unui *experiment*; dar astfel de condiții nu pot fi decât acelea ale unei lecturi așa zicând profesioniste, *experimentul,* în acest domeniu, fiind *actul critic propriu-zis, lectura de tip profesionist.* Ne aducem aminte însă că, pentru înțelegerea mai ușoară a semnificației experimentului, s-a presupus că el este condiționat de doi parametri, din a căror corelație rezultă legea lui cantitativă; în cazul nostru, putem și noi con*sibid*era că experimentul, respectiv lectura critică, actul interpretativ, a fost condiționat de un număr de parametri; pentru subiectul nostru, fenomenul Caragiale, dincolo de orice dubiu, cei care definesc relația mimetică dintre acest fenomen și datele de timp și loc care l-au produs. Dar paralelismul de care uzăm poate merge chiar mai departe, de la relația dintre parametri și fenomen, la crearea unui model; ne aducem aminte, din textul citat: „Este în firea minții noastre ca ori de câte ori se află în fața unui pachet de informații și își pune întrebarea 'de ce?' să își făurească un model, care, de bine, de rău, să caute să dea un răspuns la întrebare." Întrebarea fiind: *de ce lucrurile se desfășoară în acest mod și nu altfel?* Ceea ce, tradus în termenii actului critic sau interpretativ, nu poate

însemna altceva decât: *de ce această operă (a lui Caragiale) este așa cum este și nu altfel?* Adică, în ce constă originalitatea acestei opere și a autorului ei?

Ca să răpundă la această întrebare, critica literară românească, începând de la Maiorescu și Gherea, continuând cu E. Lovinescu și Ibrăileanu, apoi Mihai Ralea, Pompiliu Constantinescu, Paul Zarifopol, G.Călinescu, Șerban Cioculescu, Nicolae Steinhardt și alții, într-o ordine, detractorii D. Sturza și N. Davidescu, în alta, după ultimul război, S.Iosifescu, B. Elvin, Șt. Cazimir, I. Constantinescu, mai în urmă, Al. Călinescu, Florin Manolescu, Valentin Silvestru, Mircea Iorgulescu, Alexandru Condeescu, V. Fanache, dar și Al. George, Eugen Simion, mai nou, Liviu Papadima și ceilalți, au construit fiecare câte un model. Nu este nici greu de observat, nici imposibil de argumentat că nu puține dintre aceste modele se suprapun în asemenea măsură încât diferențele dintre modelul idealistului Maiorescu seamănă mult cu cel al criticului determinist Gherea și că acest model inițial călătorește în timp fiind împărtășit de cei doi mari rivali, E. Lovinescu și G. Ibrăileanu, și, nefiind mult diferit nici de cel al detractorilor D. Sturza și N. Davidescu, se transmite lui M. Ralea și celorlalți, pentru a fi reluat și în prima epocă de după ultimul război. Când *experimentul*, adică lectura care introduce cu totul alți parametri, inițiat de I. Constantinescu, trasează conturele unui alt model, cu totul diferit: nu mai este acel Caragiale dependent strict de exercițiul realist al geniului său și, prin acesta, de un anumit timp și loc, premiat sau, dimpotrivă, sancționat pentru această dependență, ci un Caragiale în parametrii determinării artei lui în câmp comparatist apropiat sau îndepărtat, sincronic sau diacronic. Din deceniul opt al secolului XX începând, acest model, odată creat prin lectura criticului amintit, mai este creat o dată prin aceea a lui Al. Călinescu, pentru ca aceea a lui Florin Manolescu să-i suprapună un alt conturur, asemenea, cu toate că, în parte deplasat; apoi Mircea Iorgulescu, Alexandru Condeescu și V.Fanache au reînnoit experimentul lecturii inițiale, înmulțindu-i și diversificându-i parametrii, dar nu au modificat, în esență, modelul, îmbogățindu-l prin construcția acelei lumi a lui Cargiale, lume paralelă la aceea reală, situată precis în timp și spațiu, din care se presupune că s-a născut, prin imitație, opera lui; Liviu Papadima și ceilalți tineri, păstrându-l, au mai adăugat câteva excrescențe sau câteva detalii de nuanță acestui model. Și iarăși credem că nu poate fi lipsită de interes o întoarcere la textul teoreticianului cunoașterii în fizica modernă (și nu numai): „Nu este însă suficient să se conceapă numai structura modelului. Părțile componente

trebuie înregistrate cu anumite proprietăți, iar modelul în ansamblu cu un anumit regulament de funcționare, adică cu o colecție de reguli care guvernează dinamica modelului. Odată stabilite toate acestea, bineînțeles făcând apel tot la fondul anterior de cunoștințe, modelul poate fi, în sfârșit, pus să acționeze. Observând funcționarea *mentală* a modelului, rezultă o sumă de concluzii care constituie *teoria modelului.* În general, proprietățile cu care înzestrăm constituenții modelului sunt măsurabili, deci modelului i se asociază în fond anumiți parametri fizici, iar regulile de funcționare sunt legi cantitative exprimate matematic" (*ibid.*, 40). Nu este greu să observăm că aceste trăsături, proprietăți și funcțiuni ale modelului cunoașterii fizice corespund destul fidel cu cele ale modelului din cunoașterea critică, respectiv cu cel pe care bogata suită de interpreți ai operei lui Caragiale l-au construit pentru a răspunde la întrebarea privitoare la unicitatea ei; dacă în lectura criticilor mai vechi, pătrunzători sau vizionari pe spații mari, modelul era mai mult presupus decât constituit ca atare, în schimb, la Șerban Cioculescu, în eseul său biografic, dar mai ales la criticii de după 1980, constructori ai diverselor variante ale lumii lui Caragiale, sunt evidente atât colecția de reguli care guvernează dinamica modelului, cât și funcționarea lui *mentală* și chiar suma de concluzii care constituie *teoria modelului.* Ba chiar am putea spune că autonomia lui constitutivă și funcțională este atât de accentuată încât modelul (imaginea critică, respectiv diferitele variante de „lumi"), fiind oricum mai rudimentar decât realitatea (opera lui Caragiale ca atare), este uneori foarte îndepărtat de aceasta.

Și tocmai aici intervine semnalul de atenție pe care teoreticianul cunoașterii (în fizică) îl așază foarte vizibil: „Și acum apare momentul cu adevărat dramatic care hotărăște valabilitatea modelului". Dar, atenție mare: această valabilitate a modelului (lecturii critice) nu este pusă la îndoială de către conștiința depărtării lui de realitate (opera ca atare), pentru binecuvântatul motiv că această operă nu poate fi cunoscută decât prin intermediul lecturii critice; cunoașterea nu oferă realități ca atare, ci modele ale acestora, iar modelul nu este realizabil decât prin experiment; căci lectura de grad zero, adică observația în condiții naturale, nu poate furniza o cunoaștere autentică, pentru că ea dă seama numai despre „existența unor oarecare corelații între diversele mărimi caracteristice, [...] parametri ai sistemelor implicate în desfășurarea fenomenului"; pentru a răspunde, însă, la întrebarea *de ce lucrurile se desfășoară în acest mod și nu altfel?*, adică pentru a căuta unicitatea, originalitatea operei, este necesar *experimentul*, respectiv *lectura critică, profesionistă.* Dacă este să fie pusă la îndoială

valabilitatea modelului, aceasta nu o poate face decât experimentul, prin perfecționarea lui, pentru că: „odată cu trecerea timpului tehnica experimentală se dezvoltă, dând pe de o parte posibilitatea efectuării unor determinări mult mai precise, iar pe de altă parte permițând lărgirea intervalelor de variație a parametrilor *a1* și *a2* și deci prelungirea curbelor experimentale. Se obține astfel un nou ansamblu *LII* de informații experimentale mult mai bogat decât *LI*. Nu este exclus, ci mai degrabă aceasta este regula, ca vechiul model *MI* și teoria sa *TI* să intre în contradicție cu datele experimentale *LII*' (*ibid.*, 40-41). Progresul cunoașterii este însă continuu: „Exprimă oare modelul *MII* și teoria *TII* adevărul ultim? Nicidecum! Laturile fenomenului *F* sunt mult mai numeroase decât ne-au apărut sau decât vor apărea la oricare moment istoric în care elaborăm un model și teoria sa. Tehnicile experimentale se perfecționează neîncetat, furnizând noi ansambluri *LIII, LIV*...de informații experimentale. Trebuie deci permanent elaborate modele *MIII, MIV*...tot mai sofisticate, cărora li se asociază noi teorii *TIII, TIV*..., care fac apel la formalisme matematice din ce în ce mai abstracte, capabile să reziste la competiția dintre imaginea teoretică și experiment" (*ibid.*, 43). Iar pentru cazul când două sau mai multe modele, corespunzătoare unor paliere de experiment apropiate sau echivalente, se află în concurență, departajarea se face prin criteriile de *coerență internă* și *coerență externă*.

După ce ne-am însușit, în mod corect, sistemul de echivalențe dintre cunoașterea fizică, pe care cu alte cuvinte o putem numi cunoaștere despre lume, și interpretarea, lectura (cunoașterea) critică, este un joc de copii să transpunem această predicție în domeniul mai general al exegezei și chiar în cel mai special, care ne preocupă de această dată, al exegezei operei lui Caragiale.

Păstrându-ne, acum, în logica acestei scheme de tot generale a procesului de cunoaștere (interpretare critică), va trebui să admitem că adevărata miză a unei noi lecturi, pe deplin justificate, a operei lui I.L.Caragiale este realizarea, construcția unui nou model; firește că un *alt Caragiale* nu poate corespunde unui vechi model, chiar dacă reciclat, redimensionat, corectat pe ici pe colo, prin părți mai mult sau mai puțin esențiale. În succesiunea lor, dictată de progresul neîncetat al tehnicilor de lectură, modelele critice noi ajung, în raporturi complexe, cu cele vechi, înlocuite, în care, chiar dacă domină, contradicția, eventual frontală, poate fi asociată cu un anumit fel sau grad de coexistență. Ne spune același George C. Moisil, în cartea din care am citat: „În interiorul vechiului domeniu de

variație a parametrilor este însă necesar ca relațiile formale ale noii teorii să coincidă cu relațiile formale ale vechii teorii, căci în caz contrar noua teorie nu ar mai fi verificată de experiență în acest domeniu. Această constatare este ridicată în fizică la rangul unui principiu extrem de general al întregii fizici, denumit *principiul de corespondență* și enunțat astfel: relațiile matematice obținute într-o teorie mai rafinată trebuie să conțină drept caz particular relațiile matematice obținute într-o teorie mai rudimentară" (*ibid.*, 45). Este tocmai ceea ce se întâmplă în evoluția modelului/diferitelor modele de lectură a lui Caragiale: pe de o parte, modelul pe care l-am putea numi sociologic evoluează în mai multe variante, de la Gherea și chiar de la Maiorescu, înspre noi, până la Mircea Iorgulescu, Alexandru Condeescu și V.Fanache, dar îmbogățirile și nuanțările nu distrug, dimpotrivă, consolidează acel principiu de corespondență, care rezistă de la început, unind diversele variante în succesiunea lor istorică; pe de altă parte, când a fost să se realizeze un nou model, prin lecturile lui I. Constantinescu, Al. Călinescu și Florin Manolescu, relația formală, în acest caz, între operă și binomul timp/spațiu, din ambele tipuri de modele, coincide; chiar dacă nu îi acordă aceeași poziție și nu îi recunoaște aceeași funcționalitate, privilegiate, noul model nu o poate ignora decât cu riscul de a nu fi verificat de experiență în acest domeniu.

Respectul față de principiul corespondenței interne presupune recunoașterea relației (matematice) dintre operă și factorul timp/spațiu; ceea ce înseamnă că altundeva trebuie căutat temeiul construcției unui nou model. Firește că acest temei nu poate fi furnizat, în termenii aceleiași logici a procesului de cunoaștere, decât de perfecționările experimentului, în cazul nostru, de tehnicile de interpretare/lectură a textului literar. Două ar putea fi câmpurile care ne îmbie în acest domeniu: teoria imaginarului și interpretarea operei literare ca text, ca materie textuală. Într-un fel, primul dintre aceste două spații de evoluție a experimentului pare mai legat de parametrii lecturilor (experimentelor) anterioare, în ideea că acestea, neputând ignora, în virtutea respectului pentru principiul de corespondență, relația dintre operă, pe de o parte, și timpul (istoric) și spațiul (geografic) care au generat-o și pe care le oglindește, au mizat, în principal, pe „lumea" acestei opere, pe care au ajuns să o trateze monografic, ca pe o entitate distinctă, cu componența, caracteristicile și legile ei de funcționare. Având, în acest fel, conștiința realității, imaginate mai mult decât imaginare, pe care o conține opera lui Caragiale, critica respectivă a mizat în primul rând pe șansa pe care această realitate imaginată o are de a institui dimensiunea

originalității operei respective și mult mai puțin pe determinările particulare ale imaginarului ca entitate specifică, parte componentă a ansamblului existențial.

Reluăm o observație pe care am mai făcut-o în legătură cu eseul lui Mircea Iorgulescu și care este valabilă, în mare parte, și pentru ceilalți companioni ai lui: în construcția a ceea ce au numit acești critici „lumea lui Caragiale" și care, repetăm, este o lume *imaginată*, și nu una *imaginară*, ei au uzat de un material caracteristic lumii reale, adică de forme, instituționale sau de altă natură, ideologice sau comportamentale, care pot fi sociale, politice, istorice, morale, psihologice, și foarte puțin sau chiar deloc, de formele și figurile caracteristice imaginarului, care sunt semnul, figura, simbolul. Fața actuală a *teoriei mimesis-ului* este, însă, *criza reprezentării*; în *mimesis*, ca relație extrem de complexă între arta poetică și realitate, se deplasează centrul de greutate de la ideea de *imitație* la aceea de *reprezentare*, iar, prin aceasta, se instituie noi categorii de gândire, precum *actele de ficționalitate*, și se face deschiderea spre o disciplină de cea mai nouă orientare precum *ontologia ficțiunii*. Dar poate nu este cazul să intrăm prea adânc, deocamdată, în aceste subtilități și nici în stufoasa fenomenologie a imaginarului, așa cum ne-o propune Bachelard; cel puțin pentru intrarea în subiect este suficientă perspectiva pe care ne-o deschide Gilbert Durand, în studiile sale și mai ales în *Structurile antropologice ale imaginarului*. Socotim că este potrivită, chiar necesară, în cazul nostru, o întoarcere sau o ridicare până la orizontul antropologic din cel puțin două rațiuni: una constă în aceea că dimensiunea antropologică, în generalitatea sa integratoare, include totul, toate segmentele individuale, deci și pe acela al individului uman care s-a numit Ion Luca Caragiale, și pe acela al scriitorului, creator de ficțiuni, cu același nume, cum îi cuprinde pe toți indivizii umani, de pe toate meridianele și paralelele geografice și din toți evii istorici, ca și pe toți creatorii de domenii sau forme ale imaginarului; Karl Gustav Jung, cu teoria lui asupra imaginarului colectiv, ne instruiește desebit de convingător care sunt procesele care stau la baza imaginarului colectiv, care sunt formațiunile sale, arhetipurile, și cum fiecare individualitate umană nu este decât un atom al unei structuri complexe; cealaltă rațiune a ridicării în plan antropologic general privește această înclinație, această apetență particulară a persoanei și scriitorului respectiv, care, numindu-se I.L.Caragiale, are, în opera sa de o unicitate distinctă, o deosebită chemare pentru perspectivele, dimensiunile și semnificațiile vaste, general umane. Însumate, aceste două împrejurări, asupra cărora vom avea

ocazia și chiar datoria să revenim în detaliu, apropie semnificativ de mult imaginarul caragialean de imaginarul general antropologic și justifică abordarea lui, cel puțin inițial, din perspectiva acestuia.

Iată, spre exemplu, din unghiul de vedere al uneia dintre componentele de bază ale imaginarului general uman, regimul diurn/nocturn, cât de semnificativ se organizează structurile interne ale imaginarului caragialean: chiar de la prima vedere și de la prima ei înfățișare mai convingătoare, creativitatea lui Caragiale pare a se înscrie sub semnul nopții; evident, nu este noaptea romantică, fertilă în visuri, trăiri și afectivitate, bântuită de figurile și simbolurile marilor corespondențe cosmice, care tutelează ceva mai mult decât o emisferă din universul eminescian. Este, de data aceasta, noaptea plină de evenimente (umane), de trădări și confruntări dramatice din prima sa comedie, noaptea retrăirii sensibile până la nevroză a unui eveniment istoric capital (revoluția), când sub porunca puterii de iluzionare, delirul imaginativ deformează simpla percepție, dându-i dimensiuni apocaliptice, în *Conu Leonida față cu reacțiunea*; noaptea de veghe și pândă a lui Pristanda, din care pornesc toate ițele intrigii în *O scrisoare pierdută*; noaptea continuă, un carnaval perpetuu cu toate trăsăturile unui coșmar, din *D-ale carnavalului*, comunicând subteran cu noaptea de bal din *High Life* și cu noaptea cu focuri de levorver și *spart glob lampa centrul grădini electrică* din *Telegrame,* cu noaptea incendiului din Dealul Spirii, din *Temă și variațiuni*, cu noaptea finală din *Tren de plăcere*, noaptea nu mai puțin coșmarescă din *Inspecțiune*, cu episoadele ei, noaptea crucială din *Situațiunea*, dar și aceea din *O lacună*, noaptea lui Lefter Popescu, în coșmelia mizeră a țigăncilor, noaptea din *Grand Hotel „Victoria Română"*. O monografie a nopții, în imaginarul caragialean, ar putea alege cel puțin trei trasee principale ale regimului nocturn, în acest imaginar: nopțile de coșmar, începute în gamă comico-dramatică, odată cu *O noapte furtunoasă*, și culminând cu cele din *Păcat, În vreme de război, O făclie de Paște, Năpasta*, cele de descătușare dionisiacă, inaugurate, bineînțeles, de noaptea lui Nae Ipingescu, desfășurată în afara scenei, din *Conu Leonibida față cu reacțiunea*, care este, evident, o cu totul altă noapte decât aceea a titularului comediei, noaptea de băutură din *Amici, C.F.R.*, dar mai ales din *Repaos duminical*, ca și nopțile magice din *La hanul lui Mânjoală* și *Calul dracului.* Fenomenologia nopții caragialene ar rămâne un simplu exercițiu statistic dacă nu s-ar sonda perspectiva și sensurile în care fluviul de întuneric al nopții se varsă în cel de lumină al zilei. Un prim semnal explicit îl primim în finalul comediei *Conu Leonibida față cu reacțiunea*, în care „luminarea",

trezirea din hipnoza iluziei le aduc zorile; este un pas înainte față de comedia anterioară, *O noapte furtunoasă*, în care „clarificarea" qui-pro-quo-ului de bază al construcției dramatice s-a făcut la ceasul târziu al nopții, când mai era încă invocat și așteptat somnul recuperator. Nici în *D-ale carnavalului*, descâlcirea nodului încurcat al intrigilor nu este pusă încă sub fereastra răsăritului de zi, ci doar împinsă spre perspectiva unei mese, cu gustări și băuturi aduse, în ceas târziu, de la băcănie, convivialitatea fiind un garant al perpetuării misterului. În schimb, după ce, atât în *Păcat* cât și în *O făclie de Paște*, Caragiale a exersat experimentul șocului luminii diurne proaspete asupra întunericului de patimi și fapte extreme, în *Năpasta* avem cadența clasică a coincidenței de pas și ritm dintre progresia luminii exterioare și a celei interioare, ca și corespunzătorul ei efect dramatic.

Cât de complicată și subtil dramatic organizată este dramaturgia întunericului și luminii în imaginarul caragialean ne poate semnala, mai mult indirect, principiul de construcție al celei mai importante dintre comediile sale: *O scrisoare pierdută*. Aici, noaptea fertilă în întâmplări, noaptea suverană este prezentă doar o dată în realitatea scenei, în actul al treilea, cu scena adunării electorale, în care tirul încrucișat al discursurilor, pe cerul acestei nopți, o brăzdează cu lumina și scăpărarea falsă a unor formulări pe cât de memorabile, pe atât de găunoase; de trei ori, însă, este evocată sau recreată noaptea în modalități specifice: este, în ordinea intrării în scenă, mai întâi, aceea pe care am numit-o noaptea lui Pristanda, din care se urzesc toate traseele și care este povestită, mai mult, aproape jucată scenic, ca un fragment de teatru în teatru care mai cuprinde, în el, un alt fragment, mai mic, tot de teatru în teatru, jucată astfel de eroul ei în plina lumină a unui început de zi și de lume; urmează apoi o posibil teribilă metaforă a nopții, evocată de același actant: hârdăul lui Petrache, bolgia imundă și, desigur, întunecoasă, în care polițaiul „îl turnase" pe Cațavencu, principala figură de oponență a piesei; urmează, ca într-o paranteză, noaptea, în plină scenă, dar transformată în simulacru de zi, a întrunirii preelectorale, în care acest joc dramatic dintre lumină (dinăuntru) și întuneric (de afară) dublează metaforic dramaturgia de vorbe și formule goale de pe scenă, pentru ca, în fine, procedeul re-construcției post-factum a nopții să fie reluat prin noaptea lui Dandanache, noaptea jocului de cărți cu „persoana însemnată", în care miza pare a fi ceva mult mai mult și mai vag decât o simplă grămăjoară de monede. Abia după toate acestea vine scena de încheiere, în apogeul luminii de zi, în care muzica, discursurile și urările

șchioape, tămbălăul colectiv formează un strat de umbră metaforică în contrast, poate chiar în conflict fundamental cu scena deschisă luminii de zi.

Acest procedeu, pe care l-am putea numi de manipulare a regimurilor nocturn/diurn, în care simplul raport oximoronic este convertit în substituire totală, se transmite dinspre capodopera comediografică a lui Cargiale spre textele sale în proză; în *Petițiune*, ziua timpului textual urmează după o noapte de chef neîntrerupt, deci după o noapte făcută, după zicerea comună, ca să ne fie și mai clar că ceea ce „se joacă" în prim-planul textului nu este altceva decât *o zi transformată în noapte,* noapte a înțelegerii și, mai cu seamă, a comunicării. Pentru ca procedarea să treacă, în formă radicală, în *Căldură mare*, unde căldura este, bineînțeles, și un subtitut al luminii, deci al înțelegerii, într-un orizont închis în care se caută strada, care este un traseu, o pârtie, și anume tocmai *Strada Pacienții*, deci pârtia, traseul înțelepciunii, al înțelegerii; dar *căldura mare*, care este un fel de-a zice *lumina mare*, pare să încurce toate cărările spre înțelegere (Strada Sapienții), dovedindu-se a fi tocmai contrariul său metaforic, deci întuneric total, *noapte deplină.* Și tot aici, în acest procedeu de răsturnare totală, negare a negației, cu atât de multe fețe, putem face referire la una dintre temele exercițiului parodic al lui Caragiale: descripția în regim parodic a începutului de zi, a zorilor. O întâlnim în *Noaptea Invierii.* Novelă: *Natura, ca o mireasă răpită, care a dormit vrăjită în lanțurile de gheață ale unui crud uriaș răpitor, se deșteaptă fericită, grațioasă, mândră, la mângâierile dulci, duioase, molcome ale tânărului și fierbintelui său mire, care o căuta de mult, care a regăsit-o în sfârșit, și care vine să dezlege vraja de gheață cu farmecul unei sărutări de foc. Este tânărul și zburdalnicul copil favorit al lui Paște-Impărat, este minunatul făt-frumos April cu părul auriu, care o ia în brațe pe adormita fecioară, o alintă, o leagănă, o mângâie și, cu mii și mii de sărutări, una mai înflăcărată decât alta, o recheamă la o nouă și strălucitoare viață!* Revine, ca un insert, în *O cronică de Crăciun* și rezistă ca un clișeu preferat în jocurile cu formule și false citate sub forma unei constante *Aurora cu degetele ei de roză.* Gilbert Durand îl înscrie între procedările preferate ale retoricii, numindu-l *dublă negație:* „Procedeul constă în esență din faptul că prin negare se constituie afirmarea, că printr-o negare sau printr-un act negativ se distruge efectul unei prime negativități. Se poate afirma că izvorul schimbării de sens dialectic se află în acest procedeu al dublei negații trăite pe planul imaginii înainte de-a fi codificat de formalismul gramatical" (GDSAI, 205). În cazurile citate de noi, acest imn al luminii, cuprins într-o schemă parodică mai largă, poate fi interpretat

ca o modalitate de a ne arăta că pretinsa relevanță a unui astfel de stil, cum este cel parodiat, funcționează exact pe dos, ca un sistem de obturare, de oculatare a sensurilor: stilul emfatic parodiat aici nu este decât unealta confuziei, a nonsensului.

În fine, nu este de omis interpretarea care se poate da dominantei negative, fațetă sau extindere a regimului nocturn, care pare a fi autoritatea și unică, și supremă a acestei opere, descifrată ca expresie cumulată și potențată nu numai a colecției integrale de vicii a unui întreg popor, dar și a „răului" din destinul său. Un comentator recent (Mircea Braga) pune această dominantă în relație directă cu tema „umbrei" a lui C.G.Jung, ceea ce ar da altă față și semnificație regimului nocturn din ontologia imaginarului caragialesc. „Caragiale, spune criticul sibian, 'trăia', cel puțin în regimul textului, doar semnalele venite, obsesiv, dinspre acel câmp constituit autoritar din concretizările, din materializările, din metastazele 'umbrei', articulate inițial pe suprafețe înguste, pentru a acoperi în final, prin însumare, întreaga realitate a epocii. Este un câmp care cunoaște violența unei agresiuni de substrat, așadar nu a uneia ce pervertește forme, dar care alimentează constant o erupție a substanței negative" (MBRI, p.61). În această perspectivă întoarsă spre întuneric și spre adâncuri se pot așeza, mai întâi, toate îndrumările explicite și directe ale acestei opere spre întunericul patimilor, al violenței; este, în acest sens, o destul de vizibilă datare a lui Caragiale, o sincronizare a lui cu un gust al epocii pentru morbid și demonic; descifrând aici numai o simplă acomodare cu procedeele mai mult superificiale ale naturalismului european, de investigare și inventariere a lanțului cauzal mărunt factologic, G. Călinescu a lăsat să-i scape straturile de adâncime ale fenomenului. Dar în Caragiale, cel din *Păcat, O făclie de Paște, În vreme de război* și *Năpasta*, putem identifica gustul pentru morbid, violent și satanic al unei întregi epoci, care nu este decât reversul necesar și real de umbră al acelei *belle époque* în care lumina și frumusețea formelor ambiționau să țină prim-planul. Și tot aici, aproape de acest procedeu de inversare totală, putem face referire la frecventa prezență, în exercițiile parodice ale lui Caragiale, a motivului zorilor, cu prea cunoscutele lui clișee; parodia este un act de răsturnare a valorilor: ceea ce este superfluu și derizoriu devine important, ceea ce este important devine simplă bagatelă, albul este negru și negrul alb; prin urmare, zorile pot fi, prin parodie, un subtitut al nopții, al întunericului. Prin „panourile" sale inundate de o aparentă baie de lumină, autorul pune pecetea întunericului, a negației, asupra unei procedări de stil pe care mimează pretenția că o promovează.

Dar tot din schema generală a structurilor antropologice, aşa cum a fost schiţată de Gilbert Durand, poate fi desprinsă şi rămuroasa, dar unitara, credem noi, prezenţă a feminităţii în opera scriitorului nostru. Observaţia care poate să deschidă intrarea în acest fragment de lume nu poate fi alta decât că, în componenţa structurilor imaginarului caragialean, femeia nu este inclusă ca o prezenţă de individualitate umană, ci ca un rol, o funcţie într-un mecanism; care este acela al celulei sociale, familia. Să nu ne ia ochii şi nici luciditatea înţelegerii aparenta opoziţie dintre familia legală şi cea nelegală, mai bine zis, dintre cea legalizată şi cealaltă: cazuistica amorului, în această operă, fuge oricum de lumina zilei şi de garanţia atestatelor; Cupidon caută zonele de umbră măcar, ca în *D-ale carnavalului*, dacă nu noaptea deplină şi sigură din *O noapte furtunoasă*, protecţia tainei, din *O scrisoare pierdută*, ori măcar a unui compartiment de tren, într-o călătorie în noapte (*Accelerat No. 17*), se exprimă plenar într-o cameră cu *lumină albastră*, în *Păcat*, ori supravieţuieşte morţii în noaptea de coşmar a unei silnice căsnicii, în *Năpasta*. De altfel, în afara cazului singular din *Telegrame*, asupra căruia mai rămâne de reflectat, niciuna din formulele amorului nelegal nu luptă, nici măcar nu aspiră sau nu visează, împotriva acestui regim oricum degradant şi impropriu, pentru eliberare şi „legalizare". Să se spună că, în această lume, adulterul este ridicat la rang de instituţie ar fi prea mult, deşi termenii aparenţi ai situaţiei aceştia par a fi; mai aproape de adevăr ar fi observaţia că adulterul este practicat, aici, de fapt, ca o „căsătorie secretă", care dublează matrimoniul legal nu numai cu o componentă oarecum minoră şi oricum ascunsă, dar cu o stabilitate şi funcţionalitate sigură. Faţă de jupân Dumitrache, care apără mai mult onoarea instituţiei, prin persoana consoartei sale legale, aceasta, Veta, se comportă ca un fel de parteneră la o frăţietate lungă, în care termenii se cheamă reciproc cu „frăţico!" şi „soro!", precum în *Conu Leonida*; faţă de Zoe, soţia sa cu acte, dobândită după decesul celei dintâi, Zaharia Trahanache se poartă prevenitor şi protector, dar niciun alt ingredient, din reţeta amorului propriu-zis, nu intră în formula menajului lor. În schimb, relaţia Veta-Chiriac, pe lângă datele unui raport casnic (femeia coase galoanele la mondirul de sergent al bărbatului, parafându-i condiţia de erou), are toată sarea geloziei şi piperul disputei convertite în amoroasă împăcare, care definesc manifestarea erosului plenar. Am fost foarte grăbiţi, până mai ieri, să sancţionăm presupusele infidelităţi din *Diplomaţie* şi *Om cu noroc*, dar am observat mai puţin finalitatea a ceea ce am putea numi, în lipsa probelor peremptorii, mai degrabă *manevre feminine*, care nu este alta decât

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

binele cuplului, chiar sub forma vulgară de bunăstare; oricât ni s-ar părea de bizară aprecierea, în ceea ce am putea numi, cu o ușoară forțare a termenilor, ethosul caragialean, există un cult al familiei, care poate veni de demult și de departe, adică din Orient; un fond îndepărtat, poate pierdut în formele lui manifeste, de sacralitate a erosului pâlpâie încă în această operă și se răsfrânge asupra tuturor cuplurilor, indiferent de forma lor de legalizare. El se manifestă pe o scală largă, de la formele caricaturale în care ajunge, pe buzele lui Crăcănel, la religia severă a unicei iubiri, cu capitolul ei subsidiar: răzbunarea iubitului mort, din *Năpasta*, și la demonismul magic al amorului în *La hanul lui Mânjoală* și *Calul dracului*. Fiind, cum lui însuși îi plăcea să o spună, un *vechi*, Caragiale se nutrește, pe aceste fire, dintr-un fond foarte îndepărtat, în timp, dar nu prea îndepărtat, în spațiu, de pe atunci de când morala familială în formare începuse să sancționeze drastic incestul, ca în *Păcat*, și de pe acolo de unde poate mai stăruia, cu semne de supraviețuire, modelul vechi al poligamiei sau cel puțin al dublelor căsătorii, în Orientul care cuprindea și Balcanii noștri.

Oricum ar fi, prezențele feminine, în opera lui Caragiale, nu enumeră ipostaze felurite de individualități, ci doar fațete ale aceleiași funcții esențiale: s-a observat de multă vreme că, cu toate accentele sale de cochetărie pitorească, Zița nu este decât o Vetă în devenire; ea co-respunde la amoarea junelui Rică nu pentru deliciile unui simplu și trecător romanț de mahala, ci numai și numai ca să-și pună pirostriile. Nici chiar Mița Baston, din *D-ale carnavalului*, nu e lipsită de gândul unei stabilități, după cum juna Porția înscenează sinuciderea ca să-și asigure viitorul, în forme legale, alături de doftorașul său (*Groaznica sinucidere din strada Fidelității*). S-a văzut că, în *O noapte furtunoasă*, Veta tratează amorul său cu Chiriac ca pe un matrimoniu, nu atât secret, cât constant și cât se poate mai lung. Coana Zoițica însăși, despre care, în repetate rânduri, s-a spus că legă și dezleagă ițele vicleimului politic din *O scrisoare pierdută*, manipulându-i pe actanții acestuia după cum îi e vrerea, îndeplinește o funcție, joacă un rol, ocupă un anume loc pe podiumul puterii; încât își face loc întrebarea dacă autoritatea de care dispune și pe care o exercită nu este cumva doar efectul secund al cultului idolatric, mai mult sau mai puțin secret, mai mult sau mai puțin conștient sau puternic, al celorlalți. Dictatura, chiar dictatura feminității, este un fenomen complex, în etiologia căruia nu este sigur că aportul de benevolentă și, eventual, slugarnică supunere a celor supuși nu este determinant; ori poate că împarte frățește potul vinovăției cu celelalte cauze. Statuia și statura dictatorului sunt ridicate și consolidate mai mult prin

osârdia supușilor necondiționați și a lingăilor. În această viziune, nu se poate să nu se presupună, în culisele de subtext ale acestei comedii, un cult secret al zeiței sale întreit veghetoare: asupra mariajului cu Trahanache, asupra menajului secret cu Tipătescu și asupra poporului de alegători mai mult sau mai puțin conștienți de votul lor. Dar o astfel de interpretare ne poate trimite către unul dintre arhetipurile fundamentale ale inconștientului colectiv, așa cum a fost definit el de către C.G. Jung, cel al mamei. Dacă, pentru femeie, după Jung, „mama este tipul vieții ei conștiente", pentru bărbat, „mama este tipul unui opus de trăit, străin, plin de lumea de imagini a inconștientului latent", „de un extraordinar caracter simbolic [...]" (CGJO1, p. 113). Firește că nu vrem să pretindem că figura femeii, din imaginarul caragialean, cu ipostazele ei felurite, ce diversifică o funcționalitate dominantă și unitară, ar reprezenta o ilustrare directă, ne-mediată a acestui arhetip; dar nici să refuzăm sugestia unei întemeieri, pe o astfel de rădăcină adâncă și depărtată, a polimorfismului redus și a coerenței funcționale atât de strânse a motivului feminității. De altfel, ultima filă din destinul acestui motiv pare să ne îndreptățească acceptarea acestei sugestii: în nuvela scrisă spre sfârșitul vieții sale și care era una dintre preferatele autorului, *Kir Ianulea,* feminitatea are o prezență și o manifestare care se disting prin cel puțin două particularități semnificative, în acest sens: pe de o parte, feminitatea este opusă, în ansamblul ei, masculinității, ca principii de bază, iar nu cinematografiată pur și simplu într-una din întruchipările ei particulare, cu istoria ei individual circumscrisă, devreme ce *femeia*, ca variantă a speciei umane, este invinuită de toate relele de pe pământ; pe de ală parte, întruchipată într-o figură individuală, neuitata Acriviță, cu numele său din sonorități strepezite, are a-și măsura puterile cu înseși puterile răului ontic, ale iadului. Rezistă, în această figură, ceva din paradoxalul construcției orientale a prototipurilor divine, din acea Mamă Cumplită, model al tuturor vrăjitoarelor și zânelor nefaste, pe care le semnalează Gilbert Durand (GDSAI, p.98); în acestea, negativul și pozitivul se amestecă, spre deosebire de figura simbolului matern din mentalul creștin occidental, cu fața lui imaculată prin purgarea de orice urmă a răului (CGJO1, p.111).

Pare limpede că orice efort de sondare a adâncimilor imaginarului caragialean, în direcția celui colectiv, pe lângă identificarea ori măcar bănuirea eventualelor filoane de legătură ascunse, este obligat să se confrunte cu și să explice dezvoltările lui particulare, proprii, felul în care se constituie ceea ce am putea să numim *iconografia originală* a imaginarului caragialean. Încât de la etapa dibuirilor și a presupunerilor, analiza este

îndemnată să urce și să se instaleze în aceea a prospecțiunilor avizate și a desenului sigur. Ar putea să ne fie ghid, pentru accederea la această nouă treaptă, o sugestie din studiul aceluiași Gilbert Durand asupra *Structurilor antropologice ale imaginarului*, care poate fi descifrată în cele ce urmează: „În rezumat, putem scrie că patru structuri mistice ale imaginarului în *regim nocturn* sunt ușor de recunoscut: prima este această fidelitate în *prezervație* și dedublarea pe care-o ilustrează simbolurile încastrării și sintaxa dedublării și a dublei negații. A doua e acea *vâscozitate* eufemizantă care în orice și pretutindeni aderă la lucruri și la imaginea lor recunoscând o 'parte bună' a lucrurilor, folosirea antifrazei, refuzul de a tăia, de a despărți și de a supune gândirea implacabilului regim al antitezei. A treia structură, care nu e decât un caz particular a celei de a doua, e un atașament față de *aspectul concret*, colorat și intim al lucrurilor, față de mișcarea vitală, de *Erlebnis*-ul ființelor. Această structură se vădește în traseul imaginar care coboară în intimitatea obiectelor și ființelor. În sfârșit, a patra structură, care e cea a concentrării, a *rezumatului liliputan*, manifestă explicit marea răsturnare a valorilor și imaginilor cu care ne-a deprins descrierea *Regimului nocturn* al fanteziilor" (GDSAI, p.266).

N-ar fi prea greu și nici lipsit de interes, pentru șansa decodării operei lui Caragiale și a construcției unui nou model critic al acesteia, să urmăm traseele arătate de savantul francez; că nu o facem, cel puțin deocamdată, ține de sporul de interes și de profit pe care suntem încredințați că ni-l promite o maximă apropiere de textul acestuia, cu atât mai mult cu cât ceea ce considerăm a fi petele albe sau punctele de mai slabă rezistență din configurația vechiului/vechilor model/modele credem că sunt rezultate ale unor vicii de lectură tocmai a acestui text. Astfel, bună parte din încheierile critice asupra lui Caragiale s-au făcut, până acum, în lipsa unui probatoriu riguros și imediat din partea textului, mărturia lui fiind înlocuită cu o de tot generală referire la opera lui Caragiale luată într-un fel de totalitate a ei; pe lângă aceasta, nu de puține ori, referirea la un text anume sau la un anume segment de texte a servit drept suport pentru încheieri cu pretenții de generalitate, comediile și o parte din *momente și schițe* fiind, în acest sens, preferate, în timp ce drama *Năpasta*, nuvelele și mai ales textele de așa numită inspirație folclorică au fost deseori uitate. Dintre criticii lui mai recenți, Al. Călinescu, Florin Manolescu și Liviu Papadima au demonstrat cât de fructuos poate fi, pentru o nouă imagine critică a lui Caragiale, „scotocitul prin sertarul cu lucruri uitate", dar teamă ne este că revanșa procedeului s-a convertit, cel puțin pe alocuri, în abuz și, de dragul efectului

demonstrației, o uitare veche a fost suplinită printr-o neglijare nouă. Și tot pe urma acestor descoperiri de teritorii necunoscute în texte mai puțin frecventate, este momentul să punem problema semnificației reale a unor astfel de întâmplări fericite. Că autorul lor însuși avea o foarte acută conștiință a valorii nu suntem noi cei care o spun cel dintâi; că și-a planificat și condus războiul creației și fiecare bătălie a volumelor luate în parte după un concept strategic superior și cu idei tactice adesea strălucite au spus-o, până acum, cel puțin Florin Manolescu și Ion Vartic. Că destule texte neincluse în volume sau dintre cele mai puțin folosite pentru a construi faima lui Caragiale ascund încă adevărate bijuterii de spunere sau de iscusință scriitoricească au arătat-o, pe lângă cei doi, și Al.Călinescu, și Liviu Papadima. Dar că recolta unei astfel de „lecturi fără frontiere" este numai de un anumit fel, bazându-se pe o anume particulară relevanță, este timpul să ne fie cât se poate de clar. Nu poate fi vorba numai de cazuri izolate de apreciere hazardată, dincolo de limitele și substanța reală a valorii, cum este cazul comediei *O soacră*; în general, descoperirile recente, dincolo de reala satisfacție pe care o procură vechilor degustători ai deliciilor caragialeene, se circumscriu unor finalități altfel bine precizate, precum concentratul de performanță, valoarea ilustrativă pentru un procedeu poetic altfel ascuns ori adaosul *parțial* de argumentare pentru o teză de interpretare sau alta: exemplare deplin constituite de structuri valorice mai mult sau mai puțin autonome, aproape deloc. Ceea ce înseamnă că tot de la lectura textelor de acum consacrate se poate spera, cel puțin teoretic, în dorința de construcție a unui nou model.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

3. PERSPECTIVA UNUI ALT CARAGIALE

3.1. CLARIFICĂRI NECESARE

Cartea lui Mircea Iorgulescu reprezintă punctul terminus la care se poate ajunge în interpretarea lui Caragiale prin grila principiului clasic al mimesis-ului; universul fictiv al operei, aproape niciun moment acceptat ca o realitate autonomă, este considerat în sinea sa reală, ca univers real, şi este descris, nu recompus, sau, dacă vreţi, chiar recompus, ca o realitate de o extremă aberaţie; dar realitate ca atare. În schimb, cartea lui Vasile Fanache ne arată ce şi cum s-a mai putut salva şi fructifica din principiile şi metodele, devenite clasice, ale interpretării comune, obişnuite, devenite tradiţională, a operei marelui nostru clasic; cum se mai poate scrie mai mult decât acceptabil, ingenios şi chiar frumos, în acest mod.

Astfel încât necesitatea unui alt Caragiale se naşte, poate înainte de toate, din tocmai această epuizare a unui principiu critic şi a unei metodologii. De altfel, este destul de limpede că Mircea Iorgulescu şi-a scris cartea cu sufletul la gură, presat să ajungă la limită, să spună cuvântul cel mare, cuvântul ultim, să-l spună el, şi nu altul sau alţii, să-l spună el înaintea altora; câtă vreme Vasile Fanache a făcut-o cu deosebită grijă pentru execuţie, pentru frazare, mângâind şi polisând frazele, atent cu superficia lucioasă a ideilor.

Faţă cu evidenţa acestor limite, întrebarea care se pune, aproape obligatoriu, este dacă principiul teoretic al mimesis-ului mai poate servi la ceva în interpretarea lui Caragiale, de vreme ce niciun Caragiale adevărat, valabil şi de o anumită valoare, al opticii critice viitoare sau prezente, nu poate fi decât un alt Cargiale. Dacă nu cumva adevăratul, noul Caragiale va trebui să pornească, obligatoriu, de la principiul tocmai opus mimesis-ului, de la cel al invenţiei. Şi, pe bună dreptate, întrevedem, prin timp şi prin viitoare inspiraţii interpretative, imaginea posibilă şi foarte plauzibilă a unui

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

univers caragialeean cu nimic îndatorat pitorescului local și istoricității, un fel de carte a lui Mircea Iorgulescu scrisă pe dos, pornită, mai bine zis, de la un principiu invers: suma de superlative, frizând absolutul chiar, din viziunea caragialescă nu mai este datoare, nu mai izvorăște din principiul imitației, ci este rezultatul exclusiv al principiului invenției. Tot ce fusese valorificat după criteriul adecvării la model, începând cu Maiorescu și Gherea și sfârșind cu Fanache și Iorgulescu, ar urma să fie, de această dată, trecut și valorificat prin proba invenției; Caragiale a fost, până acum, mare pentru că mărturia lui despre o epocă, problematica și tipologia ei, a fost substanțială și valoroasă; de acum, ar putea fi mare pentru că puterea lui de invenție a unei lumi fictive, absolut autonome, este, de asemeni, substanțială și valoroasă. Firește că este posibilă o asemenea carte despre Caragiale și ne mărturisim cu sinceritate atât tentația de a o fi scris, cât și încrederea că ar fi putut ieși o carte notabilă, cam de valoarea celei a lui Mircea Iorgulescu. Cu care, însă, ar fi putut semăna ca două picături de apă, una în care se reflectă lumina, alta care conține umbra; ar fi putut să fie ceea ce reprezintă clișeul developat fața de fotografia copiată după clișeu. Exercițiul prezintă doza lui de interes; personal, însă, nu-i putem da credit, cel puțin deocamdată, pentru că avem conștiința unui viciu important în raționamentul critic care i-ar sta la bază și care, de altfel, a stat la baza interpretării lui Mircea Iorgulescu, ca și pentru că, în ordinea urgențelor exegezei caragialeene, ni se pare important să clarificăm această lacună.

Astfel, teza critică a acestei interpretări ni se pare pe cât de simplă pe atât de evidentă: importanța și valoarea (operei) lui Caragiale stau în faptul că a dus descripția critică a unei epoci strâmbe și a unei umanități deformate până la limitele lor posibile; superlativul care i se acordă scriitorului decurge din, este condiționat de superlativul viziunii sale critice. Numai că, din acest raționament, dispare aproape cu desăvârșire tocmai opera, adică textul ei ca literatură; ceea ce fusese valorificat fusese doar textul ca mărturie, ca document, componentă importantă, desigur, a literarului, dar care lasă în afara soluției critice nu numai diversitatea atât de bogată de formule literare a textului caragialean, dar mai ales unicitatea atât de evidentă a expresiei sale. Căci aprecierile critice ale lui Mircea Iorgulescu se pot aplica și se și aplică în mare, global, otova; dar realitatea textuală a acestei opere este bogată în diversitate până la nuanțări de o enigmatică finețe. Oare, pentru orice interpretare cu programe estetice de intenție, nu este, nu devine important faptul că un anume text este comedie și altul notiță fugară, că unul mimează articolul de jurnal, iar altul pare transcrierea unei amintiri, o

reminiscență? Că fiecare în parte și toate împreună emană un parfum stilistic de domeniul inefabilului, că se rostesc în termenii irepetabili ai unei pronunții de o misterioasă, până acum nedesluşită, particularitate? Că par inepuizabile în sensuri și revelații, că niciodată epuizatul lor conținut pare mereu a se naște, că este într-un perpetuu statu nascendi?

Perspectiva interpretativă pe care o deschid asemenea întrebări este pe cât de vastă, pe atât de puțin străbătută de trasee bine conturate până acum; misterul dicțiunii caragialeeene ne-a cucerit și fascinat pe toți, atâtea succesive generații de cititori și admiratori, care am făcut din lexicul, din împerecherile de cuvinte și din frazarea lui Caragiale un fel de a doua natură a noastră, personală și colectivă, prin care humorul se naște firesc din schițarea sau numai mimarea formulărilor cu iz sentențios și chiar paremiologic, și invers, acestea din urmă având un umor al lor, natural. În ordinea strictă a valorilor inefabile de expresie, în toate textele lui Caragiale pâlpâie întrebări fără răspuns, sub care se pot bănui temeiuri de construcție textuală infinit mai adânci și mai rezistente decât sfera unei simple istoricități a operei. De altfel, E. Lovinescu avertizase limpede, încă din al treilea deceniu al secolului XX: dimensiunea istorică a operei lui Caragiale va deveni caducă și, cum teoreticianul sincronismului nu identificase o altă dimensiune în această operă, după previziunea sa, Caragiale trebuia să piară, în sensul că, după un anume interval de timp, el nu ne va mai spune nimic. Dar iată că el se încăpățânează să ne spună, și încă multe, ceea ce înseamnă că nu a pierit, el continuând să ne fascineze, chiar dacă nu știm bine cum; ceea ce înseamnă că, cel puțin în parte, raționamentul lui Lovinescu, pe care se întemeia această previziune, fusese greșit. Iar partea de greșeală nu poate fi alta decât absolutizarea dependenței de istorie a unei opere care ne obligă, ea însăși, prin puterea ei de fascinație, să o recunoaștem mai bogată decât o simplă oglindă a unei anumite epoci.

Până a ajunge la delicata problemă a inefabilului expresiei, pe care nu știu dacă, personal, deținem instrumente de analiză suficient de fine pentru a o putea rezolva măcar satisfăcător, am putea să ne folosim tot de vechiul principiu al realismului clasic, mimesis, încercând însă reabilitarea lui prin, pe de o parte, nuanțarea mecanismului său teoretic, iar, pe de alta, în mod logic consecutiv, prin aplicarea lui nu exclusiv la realitatea realității, exterioară operei, ci la realitatea conținută în operă. Vrem să spunem, cu alte cuvinte, că ne aflăm obligați să ne întoarcem în aria *teoriei reprezentării* și să uzăm de categorii de gândire precum *actele de ficționalitate*, *iluzia de reprezentare*, sub tutela disciplinei cu numele de *ontologia ficțiunii* și a tezei

identității narative. Din această perspectivă, am văzut care sunt posibilitățile de decodare a imaginarului caragialean potrivit grilei structurilor antropologice ale imaginarului; orizontul spre care ne îndreptăm este, de această dată, imaginarul individual sub forma lui particulară de construct în interiorul unei anumite opere, adică aceea a lui Caragiale.

În această nouă orientare, va trebui să facem apel, mai întâi, la mecanismele individuațiunii, așa cum le explică C.G.Jung și cum le putem completa pe temeiul altor surse. În capitolele *Conștiință, inconștient și individuație* și *Contribuții la empirismul procesului de individuație* din studiul său *Arhetipurile și inconștientul colectiv,* savantul elvețian utilizează termenul *individuație* „în sensul acelui proces care produce un 'individ' psihologic, adică o unitate separată, indivizibilă, un întreg". Iar tot demersul experimental și teoretic al savantului este orientat, în aceste capitole, înspre argumentarea categoriei psihologice de *individ*, aflată în anumite raporturi, în general de felul celor dintre parte și întreg, cu aceea de colectivitate. Firește că mersul experiențelor probatoare ale lui Jung, ca și al formulărilor lui teoretice datorează mult condiției sale geografic-istorice, de om al Occidentului european în varianta lui protestantă; aceeași condiție care a determinat nemijlocit întreaga literatură științifică și eseistică dedicată acestei probleme nu numai în vestul Europei, dar în toate zonele unde principalul factor formator al individului este cultura de tip occidental; deci, în cea mai mare parte, și la noi, la majoritatea cititorilor și interpreților de literatură formați în ultimii o sută cincizeci de ani. Încât, dacă este să ne raportăm la un fenomen particular, cum este conștiința individuală a lui I.L.Caragiale, cu antecedentele sale specifice și cu particulara ei situare, pentru o cât mai completă elucidare a regimului individuațiunii în opera lui, ar trebui să adăugăm ipotezele, soluțiile și punctele de vedere ale unor cercetători români în domeniul etnopsihologiei – Drăghicescu, C. Rădulescu-Motru, Mihail Ralea, Nae Ionescu, Nichifor Crainic, Mircea Vulcănescu, fiecare în anumite privințe, dar mai ales Vasile Băncilă, Traian Herseni și Mihai Pop; le putem adăuga, prin ricoșeu, pagini întregi din opera lui Cioran, dar n-ar trebui să lipsească fructificările unora dintre comentatorii ortodoxismului românesc și mai ales părintele Stăniloae, care pot introduce completări și nuanțări semnificative în desenul simplu al procesului de individuație, așa cum l-au conturat învățatul elvețian și bogata bibliografie europeană a temei. În esență, ceea ce pot introduce experiența și punctul de vedere românesc, dar nu numai, în ceea ce privește întreg arealul est-european, în această ecuație este un tempo intermediar în procesul

macroistoric de evoluție de la psihismul colectiv la cel individual, în sensul că primul termen al acestei relații fiind începutul, iar cel de al doilea sfârșitul unui traseu prin care se consolidează psihicul individual al omului european modern, așa cum a fost el conturat încă din antichitate, prin prototipul Ulise, apoi substanțializat în Renaștere, baroc, iluminism și romantism, formula psihică a omului est-european din societățile patriarhale, care au dăinuit aici până în plin secol XX, intercalează un model am putea spune semiindividual: pe de o parte, conservat încă puternic în tiparul psihismului colectiv, pe de alta, eliberat spre orizontul unor trăiri hotărât individualizate, ca destin și sensibilitate strict particulară, în ramele unor foarte bine determinate paradigme de traseu existențial comunitar. Această formulă ambiguă, această așezare pe muchie de cuțit au complicat apreciabil formula psihicului individual în acest areal geografic, mai ales în etapa în care, prin forța trendului istoric, Europa de est și, odată cu ea sau poate chiar înaintea ei, partea noastră de lume a intrat sub acțiunea acelor complexe linii de forță care au vegheat și chiar determinat, pe plan macroeuropean, procesul final de individuație. Iar dintre toți componenții umani ai acestui areal, nu neapărat scriitorii sau creatorii, dar indivizii cu dublă cultură, una dintre ele (de tip arhaic) fie că a fost însușită într-o primă instanță, fie că s-a transmis numai prin mecanismele psihicului inconștient, oricum a fost, mai apoi, ori înlocuită, ori completată cu una decisivă, de maturizare sau împlinire (de tip european), au fost să fie, după caz, subiecți sau victime ale unei adevărate maladii a spiritului cu urmări vizibile în toate privințele, dar mai ales în domeniul creației.

Ceea ce înseamnă că și în cazul lui Caragiale, chiar dacă mai puțin și oarecum în alți termeni decât în cele ale lui Eminescu, Creangă sau Slavici, raportul dintre psihicul sau conștiința individuală și cele colective, desprinderea unora din celelalte se pun în termeni specifici, pentru că mai complicați decât, să zicem, în cele ale lui Flaubert, Maupassant, Zola sau chiar Balzac, ca să luăm numai dimensiunea franceză a europenității.

Pe lângă această problemă a constituirii psihismului individual din cel colectiv și a funcționării lor independente și, în același timp, paralele, în sistemul delicat și complex al proceselor de creație, această nouă treaptă de abordare, de la imaginarul colectiv la cel individual, așază și problema expresiei, sub forma importanței și rolului deținut de retorică și componentele ei. Pe traseul de la imaginarul colectiv la cel individual, care este o evoluție în interiorul semantismului, „gândirea se imobilizează și se formalizează" (Gilbert Durand), sintaxa devenind inseparabilă de

semantismul cuvintelor, încât „discursul ne apare, între imaginea pură și sistemul de coerență logico-filosofic pe care-l favorizează, ca un termen mediu [...]. Retorica e realmente această pre-logică, intermediară între imaginație și rațiune. Și acest rol intermediar între luxul imaginației și sărăcia sintactică și conceptuală se manifestă prin bogăția retoricii" (GDSAI, p.412).

Nu credem că are rost, deocamdată, potrivit planului nostru de lectură a operei lui Caragiale, să intrăm acum în complicațiile componentelor și modalităților retoricii în aplicare la textul acestei opere; ne îmbie mai mult lectura propriu-zisă, text de text și chiar paragraf de paragraf, întrucât bănuim că acolo, sau aici, la nivelul țesăturii de cuvine, propoziții și fraze se află acele potriveli de rocă din care poate izbucni scânteia unor sensuri și înțelesuri noi. Chiar dacă, după cum avertizează Northorp Frey, în *Anatomia criticii*, plăcerea subiectivă și reacția specifică față de artă nu se pot confunda (NFAC, p.36), riscăm să mergem pe mâna lecturii textului concret; același teoritician al criticii ne poate susține opțiunea: „Perceperea literară nemijlocită, chiar dacă nu ne aflăm la prima lectură a operei, va câștiga de fiecare dată noutate și prospețime, lucru evident imposibil în cazul în care în locul poemului am citi exegeza sa" (*ibid.*, p.35). Așa ceva vom căuta să dobândim, noutate și prospețime, dintr-o nouă lectură care poate avea toate caracteristicile unei noi interpretări a unei partituri atât de frecventate până acum; căci, ne semnalează același teoretician: „Asemenea unei claviaturi, o carte nu este decât un procedeu mecanic de a supune o întreagă structură artistică controlului interpretativ al unei singure persoane" (*ibid.*, p.310).

Aceasta înseamnă că avem partitura pe masă; instrumentul sperăm că este acordat, mai sunt încă necesare câteva preparațiuni: poate lumina nu este destulă sau nu cade tocmai bine. Cerem îngăduință pentru aceste mici „aranjamente".

Un prim aport de lumină poate fi necesar pentru decizia noastră de a începe lectura cu teatrul lui Caragiale; argumentele pentru sunt numeroase, începând cu cel cronologic și continuând cu cel de autoritate. Pe cele mai multe dintre ele le putem menține într-o rezervă conștientă, dar încă neexplicită, lăsând prioritate celor care țin de impulsul propriu al ductului lecturii noastre: ne sprijinim pe ideea teatralității de substanță și, mai ales, de esență a întregii opere scrise și chiar nescrise a lui Caragiale, a dinamismului său comportamental și a destinului său biografic. Ținând de manifestări naturale, această particularitate a fenomenului Caragiale poate fi

mai puțin explicitată discursiv, pentru că se vede cu ochiul liber cum, de fiecare dată când s-a încercat așa ceva, rezultatele au fost nesemnificative în plan esențial: cazul *momentelor și schițelor*, a căror teatralitate a fost definită superficial, la propriu și la figurat; cu toate acestea, teatralitatea acestui fenomen rămâne evidentă și poate fi identificată în fiecare punct de pe harta geografiei sale, după cum se poate coborî chiar în subsoluri. Pe de altă parte însă, suntem conștienți și de problemele pe care le poate ridica prezența unor opere *teatrale* în ansamblul interpretării unei opere literare. Același Northorp Frey ne avertizează asupra acestei dificultăți în continuarea comparației sale dintre actul lecturii critice și cel al interpretării unei partituri muzicale: „Dar așa cum putem face o distincție între literatura pianistică și partitura pentru pian a unei opere sau simfonii, se poate face și deosebirea dintre literatura concepută sub formă de 'carte' și cărțile care conțin partituri reduse ale textelor unor piese recitate ori jucate". Este tocmai cazul nostru: urmează să citim o *carte* care conține *textele unor piese* care se știe cât de mult au fost jucate; lectura ei critică, fără anumite precauții, ar putea să ridice protestul unei întregi categorii de intelectuali de o atât de mare influență și un atât de răspândit prestigiu cum sunt oamenii de teatru: regizori, scenografi, actori, teatrologi și toți ceilalți. Din toate întâmpinările pe care le putem ridica și din toate precauțiile pe care ni le putem lua, alegem pe cele cuprinse în articolul *Enunțare teatrală* din *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului* al lui Oswald Ducrot și Jean-Marie Schaeffer; le preferăm pentru concizia lor sintetică și nu neglijăm nici chiar caracterul lor cvasi-normativ:

„Atunci când vorbim despre **opera dramatică**, ne referim, în funcție de context, fie la o *realitate scenică*, fie la un *obiect literar*. Cele două tipuri de existență ale operei par să fie ireductibile unul la altul, cu toate că în general suportul operei literare, și anume **textul,** este în același timp unul din elementele operei scenice. Această dualitate a fost rareori acceptată: de unde conflictul dintre adepții **textocentrismului** și cei ai **scenocentrismului**, care n-a încetat să îndrepte pe căi greșite analiza operei dramatice." Și, după o sinteză a istoricului disputei:

„Încercând un bilanț al conflictului, mai multe puncte reține atenția. Scenocentriștii au dreptate atunci când insistă asupra finalității teatrale a textului dramatic, finalitate care guvernează statutul comunicațional al textului și care se află înscrisă în chiar structura lui. Dar nu este mai puțin adevărat că textul dramatic se poate de asemenea constitui într-o operă literară autentică: astfel, textele dramatice publicate se adresează nu numai

actorilor sau regizorilor, ci și, în egală măsură sau poate chiar mai mult, cititorilor. Un cititor care citește o piesă de teatru nu este nevoit să imagineze o realitate scenică corespunzătoare: el se poate limita la interpretarea didascaliilor ca indici direcți care îi permit să-și imagineze universul diegetic al piesei.

În realitate, opoziția cu privire la statutul operei dramatice, constituind obiectul dezbaterii dintre textocentriști și scenocentriști, ar avea de câștigat dacă ar fi considerată fie ca o distincție între două stări, una scenică, cealaltă literară, fie ca o distincție între două opere – opera scenică și cea literară – având ca element comun textul dramatic.

În ce privește analiza operei dramatice, această perspectivă are mai multe consecințe.

Este evident, în primul rând, așa cum au subliniat scenocentriștii, că analiza operei teatrale (sau analiza stadiului scenic al operei dramatice) este ireductibilă la analiza operei literare, nu numai fiindcă realitatea verbală nu este decât una din componentele realității scenice, ci pentru că realitatea verbală a operei literare nu este identică cu cea a operei scenice, aceasta din urmă fiind încarnată fonic și purtată de un corp de actor (altfel spus, în momentul în care parvine spectatorului, ea constituie deja o interpretare de text – în ambele sensuri ale cuvântului –, pe când cititorul unui text dramatic se află în fața unui text încă neinterpretat).

Totuși, în măsura în care opera dramatică poate accede la statutul de operă literară, ea poate fi scrutată ca atare, fiind prin urmare accesibilă ansamblului de tipuri de analiză de care este susceptibilă opera literară. Asemenea abordări critice, fie ele stilistice, tematice sau de alt gen, sunt foarte răspândite. Ele neutralizează bineînțeles elementele textului care sunt legate de finalitatea lui scenică, și devin astfel parțiale și părtinitoare. Însă cum cititorul textului dramatic procedează la fel, demersul este justificat, fără ca prin aceasta să fie mai puțin parțial: el se cere prin urmare completat cu un studiu al fenomenelor textuale specific legate de finalitatea realității scenice, adică acele fenomene care vizează provocarea unui efect pur scenic.

În sfârșit, făcută cu rigoare, analiza, fie că pornește de la text sau de la reprezentare, nu poate să nu recunoască existența unei structuri de ordin mimetic, comună ambelor realități ale operei. Această structură poate fi prin urmare analizată pentru ea însăși, fie dintr-o perspectivă tematică (în sensul proppian al termenului), fie dintr-una dramatologică" (DSNDESL, pp. 477-478).

BCU „M. EMINESCU" IAȘI LITERE

Însușindu-ne aceste clarificări deosebit de utile, credem că am putea recolta maximum de profit, în întreprinderea noastră, dacă am alege să înaintăm, în continuare, în principal, pe trei dintre direcțiile trasate de autorului *Noului dicționar al științelor limbajului*; astfel, vom încerca să abordăm textul lucrărilor dramatice ale lui I.L.Caragiale, respectiv cele patru plus una sau două care se încadrează mai apropiat de termenul comun de *comedie*, cărora le alăturăm *drama Năpasta*, în primul rând și cu precădere ca pe *stări literare* ale acestei opere, punându-le, prin urmare, la dispoziția unor eventuale abordări critice de diferite naturi; totodată, vom năzui să nu ignorăm cu totul semnalarea acelor fenomene textuale *specific legate de finalitatea realității scenice, adică acele fenomene* care ar putea viza *provocarea unui efect scenic*; în fine, recunoscând nu numai existența, dar și importanța unei *structuri de ordin mimetic, comună ambelor realități ale operei*, vom miza cu precădere pe ipotezele de analiză și decodare ale acesteia.

Am făcut, prin cele de mai sus, un pas important în intenția noastră de a ne apropia de realitatea concretă a *stării literare* a operei dramatice a lui I.L. Caragiale, am mai depășit o etapă preliminară a preparativelor de începere a interpretării partiturii ei textuale. Nu este, însă, totul pregătit pe de-a-ntregul; ne mai stau în cale complicațiile interne ale problemei mimesis-ului.

3.2. TEATRUL LUI CARAGIALE DINCOLO DE MIMESIS

3.2.1. APLICAȚIE PE COMEDIA O NOAPTE FURTUNOASĂ

Principala corecție pe care interpretările mai recente au adus-o principiului aristotelic al mimesis-ului țintește exclusivitatea tranșantă a termenilor; vrem să spunem, adică, într-o exprimare cât mai simplificată, pentru a fi pe măsură de limpede, că mecanismul imitației era, până nu demult, conceput și interpretat ca atare, ca un mecanism funcționând cu doi termeni absolut separați și autonomi: modelul (realitatea) și imaginea (opera), anticipând aidoma schema de principiu din fizica clasică a reflectării: obiectul (realitatea) și oglinda (imaginea virtuală). Mai nou, cititori mai atenți ai textului aristotelic au găsit temeiuri să considere schema de gândire a acestuia ceva mai complicată, în sensul îmbogățirii și nuanțării

conceptului de imitație, care ar cuprinde în sine și un important coeficient de construcție, invenție, pe lângă acela de reproducere, copiere. Decurg, de aici, atât o autonomizare a celui de al doilea termen al relației, copia, produsul invenției, opera, care nu mai este exclusiv și în mod strict mecanic dependent de cel dintâi, modelul, realitatea, având ceea ce s-ar putea numi, în primul rând, statutul său ontologic și apoi destinul său propriu, cât și un important transfer de calități și atribuții de la cel de al doilea la cel dintâi: copia dobândește ceva din demnitatea primară de model, devine ea însăși termen investit cu anumite atribuții de existență reală de un anumit fel.

3.2.1.1. Premiza comediei

Putem începe, dacă nu suntem chiar obligați să o facem, re-interpretarea operei lui Caragiale de la considerarea preferențială și, poate, exclusivă a celui de al doilea termen al principiului imitației: modelul, copia, realitatea fictivă din operă, și de la constatarea planului cel puțin dublu pe care se așază realitatea pe care opera o construiește și o conține, cu alte cuvinte, de la luarea în calcul a mai multor nivele de realitate sau ficțiune în această operă. Principiul dramatic însuși nu este, întorcându-ne la izvoarele lui platoniciene, cum se știe, decât expresia unei polarizări, o relație în mișcare în regim sensibil, în timp ce în regim metafizic este static, întemeietor, având proprietatea de a atrage gândirea, de a o seduce înspre materia sensibilă laolaltă cu contrariile lor. O astfel de abordare pe mai multe (cel puțin două) planuri de dispunere ficțională devine posibilă prin deschiderile și îndrumările pe care ni le poate oferi noua modalitate de gândire cunoscută sub denumirea de transdisciplinaritate. Întemeiată pe fizica clasică, gândirea modernă fusese o paradigmă a simplicității, nutrind viziunea optimistă și ideea de progres; ea se bazase pe ipoteza continuității, care a instituit cauzalitatea locală întruchipată în ideea de determinism, ceea ce a făcut ca universul să fie desacralizat, iar subiectul să fie transferat în obiect. Întreagă această construcție, în simplitatea logicii sale, era valabilă, adică adevărată, controlabilă, în condiția existenței unui singur nivel de Realitate.

Tocmai aici a intervenit șansa unei mutații fundamentale; fizica cuantică pune în discuție continuitatea și dă acces discontinuității în domeniul fizicii. Această nouă disciplină probează existența corelațiilor nelocale, lărgește câmpul adevărului, al Realității, statuând adeterminismul

constitutiv. Aleatoriul constitutiv pune în discuție existența unui singur nivel de Realitate. Realitatea, având o dimensiune transsubiectivă, face necesare noțiunea de nivel de Realitate și acceptarea existenței diferitelor niveluri de Realitate. Expresia legică a acestui nou prag al cunoașterii este axioma terțului inclus, spre deosebire de aceea a terțului exclus, care guvernase gândirea modernă și fizica clasică: A, non-A și T (care este și A, și non-A) reprezintă cuplurile de contradictorii mutual exclusive care sunt posibile în condițiile existenței a mai mult decât un singur nivel de Realitate. Cu deosebire ilustrativă este noutatea acestui fel de gândire în problema timpului: timpul prezent este un timp viu, care conține și trecutul, și viitorul și poate fi mai corect înțeles dacă este considerat o linie a timpului, în care triada de terț inclus există în același moment. În totul, logica terțului inclus este o logică a complexității, iar complexitatea înlocuiește piramida disciplinară din viziunea clasică cu ceea ce s-a numit big-bang-ul disciplinar. Cunoașterea complexității este noua epistemologie, iar complexitatea este atât a minții noastre, cât și a naturii lucrurilor. Pentru că, în totul, o coerență guvernează relația dintre infinitul mic și infinitul mare. Din această perspectivă, apare nevoia de punți între discipline: pluridisciplinaritatea, interdisciplinaritatea și transdisciplinaritatea. Aceasta din urmă este, în același timp, înăuntrul și dincolo de orice disciplină. Finalitatea ei este înțelegerea lumii prezente. Stâlpii ei sunt nivelurile diferite de realitate, logica terțului inclus, complexitatea. Ansamblul nivelurilor de Realitate este deschis, coerent și autoconsistent; în plus, are o zonă de non-existență împreună cu care formează Obiectul transdisciplinar, definit de noul principiu al relativității. Diferitele niveluri de Realitate sunt accesibile prin diferite niveluri de percepție, cu care se află într-o relație biunivocă. La rândul ei, coerența nivelurilor de percepție presupune o zonă de non-rezistență la percepție. Ansamblul nivelurilor de percepție, împreună cu zona de non-rezistență, constituie subiectul transdisciplinar.

Are importanța lui faptul că vom începe cu prima comedie a lui Caragiale, *O noapte furtunoasă*, pentru că ea reprezintă, pe schema istoricității întregului operei sale, momentul de primă afirmare a scriitorului cu o operă pe deplin constituită în componentele originalității sale, într-o carieră de autor de texte, scriptor, care însumase, până atunci, ani de roboteală jurnalistică și probe de transpunere din alte limbi. După cum are importanță și faptul că vom începe cu prima scenă, chiar cu primele replici ale acestei comedii, în care nu se face altceva decât aceea că se propune,

privitorului, cititorului și interpretului, un prim semnal de existență și manifestare a unei realități fictive. Cuvintele cu care jupân Dumitrache deschide comedia ar avea dreptul să fie considerate memorabile, dacă nu chiar profetice, pentru o istorie atât a dramaturgiei românești cât și a construcției de realități fictive cu ajutorul cuvintelor limbii române. Vă mai amintiți?:

Iaca, niște papugii... niște scârța-scârța pe hârtie! 'I știm noi! Mănâncă pe datorie, bea pe veresie, trag lumea pe sfoară cu pișicherlâcuri... și seara... se gătesc frumos și umblă după nevestele oamenilor să le facă cu ochiul.

În fond, aici se află formulată premiza comediei, pe care ulterioara ei desfășurare va părea să o consolideze, o vreme, dar pe care o va demonta, curând și treptat, mai întâi prin complicitatea clasică dintre autor și spectator (cititor), care știu împreună mai mult decât tocmai promotorul premizei (Jupân Dumitrache), iar în final, prin culminația combinatoriei dramaturgice, chiar prin clarificarea cvasi-totală a acesteia. Ceea ce înseamnă că, fiind o comedie de tip clasic, născută din și desfășurată prin discrepanța dintre aparență și realitate, *O noapte furtunoasă* face mai întâi o deosebire tranșantă între două niveluri principale de ficționalitate, una reală și alta iluzorie, iar apoi imaginează un joc combinatoriu între ele.

Dar să nu anticipăm prea mult; știm, din alte lecturi sau vizionări, că premiza (pre-miza) formulată de jupân Dumitrache, care este reperul cel mai important, stâlpul central al jocului combinatoriu, va fi demontată și apoi răsturnată, prin mersul faptic concret al planului dramaturgic. Dar deocamdată, va trebui să uităm, asta și să ne întoarcem la litera textului citat: *Iaca, niște papugii...* În fond, de ce i-o fi numit jupân Dumitrache tocmai așa: papugii? N-am găsit, pentru acest calificativ, care trebuie să fi fost curent în epocă, de vreme ce un autor atât de îndrăzneț nu a ezitat să-l pună în prima frază a primei sale comedii, vreun semn de atenție măcar, dar-mi-te o explicație, în toată literatura interpretativă a comediilor lui Caragiale. Acum, la aproape un secol și jumătate de la epoca în care cuvântul era atât de frecvent încât putea să figureze în deschiderea, programatică, desigur, ca orice deschidere, unei piese care miza enorm, chiar total, pe comunicarea cu publicul, ca să-i lămurim cât mai deplin adevărata semnificație, acum deci ar trebui să apelăm la serviciile arheologiei lexicale. Dar, până una-alta, putem încerca un exercițiu de amatorism perifrastic: sigur că *papugiu* nu poate fi decât un personaj care

poartă papuci, pentru care acest detaliu vestimentar reprezintă un semn caracteristic, cel mai probabil, în comparație cu un alt sau alte semne caracteristice, din același domeniu. El nu poate fi decât un semn, un semèn, desemnând, prin ricoșeu, ceva din afara domeniului vestimentației, probabil din acela al ierarhiei sociale sau al condiției materiale, deosebit de altele sau de altul care, pe aceeași scală, arată altă treaptă. Ne putem, astfel, reconstituind-o, imagina o lume de costume în care cei supuși sau ajunși poartă, cel puțin la vedere, obișnuit, să zicem ciubote și în care papucul, care nu ajunsese încă o încălțăminte pentru spații intime a unei categorii și condiții sociale elevate, prin evoluția desincronizată a tuturor lucrurilor, fusese marca vestimentară a unei pături nesigure, de amploaiați mărunți (scârța-scârța pe hârtie) care, pentru măruntele lor nevoi, se folosesc de mijloacele probabil noi de credit (mănâncă pe datorie, bea pe veresie), care nu au primit încă girul factorilor economici tradiționali, mai și înșeală, dar sunt suficient de pretențioși ca seara să arboreze o costumație potrivită pentru aventuri galante. Deci un semn inteligibil, pentru sistemul de coduri lingvistice din Bucureștiul timpului, locul acțiunii dar și al reprezentației, un semn al exceptării de la ordinea onorabilității, care indică și desemnează un plan paralel cu această ordine, un alt nivel de realitate.

3.2.1.2. Clanul-atelier-prăvălie și componenții lui

În fond, aici, cu aceste cuvinte, asupra cărora am insistat în cele de mai sus, jupân Dumitrache construise un sistem cu două niveluri de realitate, dintre care unul era, desigur, cel în care se situa pe sine însuși, iar celălalt, doar o ipoteză, desigur, deci o realitate fictivă, potrivit unei teorii sociale pe care o împărtășea și exprima cu toată autoritatea și despre care optica sociologică ne poate ajuta să ne facem o idee mai completă. Dar nu numai atât: prin el se arătau, potrivit definiției de sursă platoniciană a principiului dramatic, materia sensibilă laolaltă cu contrariul ei. Așa cum s-a mai spus de atâtea ori până acum, jupân Dumitrache este un exponent al unui fel de pre-capitalism patriarhal, care acoperă o întreagă epocă în istoria nu numai a țărilor române, dar a acestei părți sud-estice a Europei și pe care, ulterior, formele agresive de înaintare a capitalismului l-au absorbit, în cele mai multe cazuri, distrugându-l. Era ceea ce se dezvoltase în mod natural din economia și societățile breslelor tradiționale autohtone, pe care le lăuda și le deplângea Eminescu, în articolele sale de ziar, și ai căror martori fuseseră și

Creangă, și Slavici, dar și un Ioan Popovici-Bănățeanul, de exemplu. El este figura centrală și dominantă mai întâi a unei mici comunități, în care relațiile familiale se acoperă, până la indistincție, cu cele economic-lucrative; în termeni tradiționali, *breasla*, în cei moderni, *afacerea* era familia, după cum probează toată literatura epocii. În piesa lui Caragiale, de asemenea, toate personajele sunt în relație fiecare cu fiecare, cel puțin pe un plan. Astfel Chiriac, fiind calfă cu simbrie, este și omul de totală încredere al stăpânului, care intenționează să-l facă tovarăș la parte și să-i devină naș de căsătorie; că își suplinește stăpânul, în patul consoartei, în lipsa acestuia, nu e un simplu detaliu picant, ci încă un semn de coeziune a acestui nucleu uman, să nu ne ferim de cuvinte: de trai în comun, deci pe temei adânc și ascuns, nemărturisit public, dar foarte real și puternic. Spiridon, apoi, chiar dacă este mesagerul prin excelență al clanului-atelier-prăvălie, nu este, totuși, un simplu servitor, ci băiat de procopseală în casa lui Titircă, după cum consemnează lista persoanelor comediei, probabil o rudă scăpătată și, poate, mai îndepărtată ori copilul vreunei vechi cunoștințe, având nevoie de adăpost și creștere, încât serviciile pe care le face și tratamentul la care este supus, tocmai prin duritatea și asprimea lor, trădează strânsa familiaritate, după vechiul adagiu tradițional că „bătaia e ruptă din rai". Zița, la rândul ei, este cumnata, desigur, dar într-un vădit raport de subordonare, și față de sora mai mare, obligatoriu numită *țață*, după același vechi cod, dar și față de cumnatul căruia îi dă ascultare și îi poartă respect, nuanțat de bonomia lui Dumitrache, pe care toți comentatorii l-au sesizat; ea fusese *dezvorțată* de cumnatul însuși, care o dusese probabil de mână la *trebunar* și îi este ca un frate mai mare; ea îi spune *nene*, ca în toate familiile tradiționale românești, după același cod, și tot de la acest nene așteaptă ea și consimțământul pentru o nouă căsătorie, nu numai hatârul de a fi dusă, seară de seară, la Iunion. În fine, expulzarea lui Ghiță Țircădău din acest „cuib de familie" a fost decisă tot de voința lui Dumitrache, pe considerente ce țin tocmai de asigurarea coeziunii familiale prin armonie: *Apoi nu mai era de suferit așa trai. N-o mai maltrata, domnule, măcar cu o vorbă bună. Mă rog, odată ce nu e bărbatul levent, ce fel de casă să mai fie și aia?* Mai mult decât atât: autoritatea lui jupân Dumitrache se extinde vizibil, prin vecinătatea apropiată, peste întreg cartierul; poziția și funcția sa de căpitan în garda civică, subliniată atât de evident prin tovărășia aproape perpetuă cu ipistatul, Nae Ipingescu, care reprezintă brațul înarmat oficial al autorității statale, și întărită încă o dată prin strânsa asistență a aceluiași Chiriac, care este și sergentul atât de vigilent al companiei, constituie mijlocul și expresia nu

numai semnificativă, dar și împodobită cu destule insemne vizibile: sabia, centironul, gradul ca atare, ale unui exercițiu de autoritate care definește în mod esențial personajul; iar patrularea sa nocturnă, mai mult decât ocazia intimității dintre Veta și Chiriac, prilejuiește și exprimă luarea concretă în stăpânire a teritoriului autorității, marcarea lui. În totul, nucleul familial se proiectează asupra ambianței sociale, iar ansamblul existenței este văzut, din interiorul acestui nucleu, ca o familie mai mare, în care *ai noștri* se deosebesc de ceilalți, de *ai lor*, eventual ai lui Popa Tache sau ai ciocoilor.

3.2.1.3. Constructorul de ficțiuni

Instalat într-un astfel de foișor de autoritate atât de reală și de puternică, prin însești locul și destinația sa în proiect ar fi de așteptat ca jupân Dumitrache să constituie un pol de realitate și să emane, ca să spunem așa, realism; de altfel toți companionii lui îl înțeleg și-l acceptă ca atare, așteaptă de la el pronunțarea adevărului și formularea soluțiilor, el fiind să fie glasul, chiar oracolul realității prezente și, mai ales, viitoare, cel care o instituie. Dacă Nae Ipingescu își permite mici observațiuni și corectări față de acest adevărat discurs de instituire care constituie cea mai mare parte din partitura eternului său companion, o face mai mult pentru a prilejui verificarea și, consecutiv, mai solida întemeiere a tezei:

Nu se ia după toate, jupân Dumitrache; după cum e și femeia: dacă trage la ei cu coada ochiului și face fasoane, vezi bine! bagabonții atâta așteaptă, – spune ipistatul. Dar scopul lui jupân Dumitrache era să construiască, din cuvinte, realitatea acelei categorii de *papugii, scârța-scârța pe hârtie, coate-goale, bagabonți* față de care el și toți ai lui, inclusiv consoarta lui, Veta, se deosebesc ca cerul de pământ:

Ba să am pardon! știu eu ce vrei dumneata să zici... Dar nevastă-mea nu-i d-alea, domnule. Încât Ipingescu se retrage rapid, pentru că, repetăm, cel care instituie Adevărul propriu, Realitatea și Valorile particulare, în universul fictiv al piesei, rămâne jupân Dumitrache:

Vai de mine! Jupân Dumitrache, adică, gândești că am vrut pentru ca să-ți fac un afront? Îmi pare rău!

Paradoxul fertil și sâmburele cel mai activ de dramaticitate al piesei stă în faptul că tocmai acest controlor și evaluator al realului este și cel mai harnic și productiv constructor de ficțiuni; pentru că Adevărul, Realitatea și Valorile pe care le instituie el nu sunt cele obiective, ci, dimpotrivă, cele ale propriei capacități de iluzionare, deci ale Ficțiunii; astfel, reluând și

rezumând, cea dintâi comedie a lui Caragiale începe prin a institui ipoteza de realitate fictivă a agresiunii unei pături de declasați moderni asupra acelei citadele de aparentă bunăcuviință, bunăstare și armonie umană a unei anumite comunități patriarhale, orășenești, care tinde și aspiră să fie o existență întreagă; prin cele dintâi schițe de desfășurare dramatică, în care se și conturează siluetele protagoniștilor principali, s-ar putea spune că „oștile stau față-n față" și că nu este de așteptat decât declanșarea bătăliei. Numai că, reluând, din această perspectivă, schimbul de replici de la începutul piesei, putem surprinde cum materia ei fictivă se aranjează pe cel puțin trei straturi, pe care pare recomandabil să le deosebim, încă de pe acum, ca atare:

Este, mai întâi, primul nivel de realitate fictivă, cel mai de jos, nivelul 0 al piesei, pe care îl vedem instituit în scenografie și casting, și căruia îi datorăm credit, ca atare; în cazul de față, jupân Dumitrache și Nae Ipingescu, instalați la taclale, urmând o vorbă începută, cum notează dramaturgul, apoi Chiriac, într-o scurtă convorbire, Spiridon, care aduce gazeta și cele ce urmează.

Este, apoi, al doilea nivel de realitate fictivă, o realitate de grad II sau o ficțiune de grad I, cea despre care avem cunoștință din mărturia credibilă a personajelor, respectiv, pentru exemplul nostru, jupân Dumitrache, care este, cum văzurăm, principalul garant de veridicitate a proiectului teatral; aici trebuie să punem în poziția pe care o merită povestirea de către jupân Dumitrache a „scenei de la Iunion". Deși povestire, dar povestire dramatizată la maximum, aceasta este cheia piesei, cea care concentrează sursele ei de tensiune într-un singur moment și într-un loc unic, pentru a le elibera, în finalul ei, și a le da drumul să constituie piesa. Chiar dacă, aflat la prima experiență de construcție teatrală mai amplă, dramaturgul desăvârșește o adevărată bijuterie prin concentrare, precizie, tensiune; merită un citat cât de amplu:

Știi dumneata că la lăsata secului am mers la grădină la „Iunion"; eram eu, consoarta mea și cumnată-mea Zița. Ne punem la o masă, ca să vedem și noi comèdiile alea de le joacă Ionescu. Trece așa preț ca la un sfert de ceas, și numai că mă pomenesc cu un ăla, cu un bagabont de amploiat... [...] *Mă pomenesc că vine și se pune la altă masă alături, cu fața spre masa noastră și cu spatele la comèdie. Șade rezemat într-un peș, șade, șade, șade, și se uită lung și galeș la cocoane, se uită, se... Eu, cum m-a făcut Dumnezeu cu ambiț, mă scol ca să plecăm; cocoanele, nu! Că să mai ședem, că încă nu s-a isprăvit comèdia. Încep să mă-ncruntez la bagabontul*

şi mai că-mi venea să-l cârpesc, dar mi-era ruşine de lume; eu, de! Negustor, să mă pui în poblic cu un coate-goale nu vine bine...Mai mă uit eu încolo, mai mă fac că nu mă sinchisesc de el... bagabontul cu ochii zgâiţi la cocoane; ba încă-şi pune şi ochilarii pe nas. [...] *În sfârşit, se isprăveşte comèdia. Ne sculăm să plecăm; coate-goale se scoală şi dumnealui. Plecăm noi, pleacă şi dumnealui după noi. Eu îl vedeam cu coada ochiului; dar nu vream să le spun cocoanelor, ca să nu le ruşinez.* [...] *Apucăm pe la Sfântul Ionică ca să ieşim pe Podul-de-pământ, – papugiul cât colea după noi; ieşim în dosul Agiei, – coate-goale după noi; ajungem la Sfântul Ilie în Gorgani, – moftangiul după noi; mergem pe la Mihai-Vodă ca să apucăm spre Stabilament, – mate fripte după noi...* [...] *Când să apucăm de la Stabilament în sus, mă uit înapoi cu coada ochiului şi nu mai văd pe coate-goale. Mai mergem ce mai mergem, mă uit iar... mă iertase bagabontul.*

Aici, în această scurtă şi aparent simplă naraţiune, fixată pe calendarul anual la un moment de cumpănă, lăsata secului, când se întâmplă atâtea şi este o „săptămână a nebunilor", este esenţa mecanismului de detonare a exploziei dramatice pe care textul o conţine în resorturile lui adânci, ca pe o forţă virtuală, vădită deocamdată în liniştea aparentă de la început, în ritmarea savantă a accentelor, dar mai ales în esenţializata la maximum scenă de „teatru în teatru", în care arta spectacolului, povestită, pusă în scenă prin cuvintele lui jupân Dumitrache, este întoarsă la condiţia ei de teatru esenţial, fără cuvinte, pantomimă; restul, ce mai intervine în text sau cum se termină povestirea, cum se reia pentru cea de a doua seară „la Iunion", sunt amănunte sau incidente pitoreşti sau mijloace pentru a ritma acţiunea.

În fine, cel de al treilea strat este constituit din presupunerile lui Jupân Dumitrache, din construcţia lui fictivă care imaginează complotul bagabonţilor împotriva siguranţei familiale a negustorilor, întruchipat în asaltul unui papugiu, coate-goale şi bagabont asupra onoarei sale de familist; deci ficţiunea de gradul II.

În continuare, întregul pânzei dramatice se va ţese din aceste principale materii: cel dintâi strat, realitatea fictivă de gradul 0, va da aparenţa de mişcare şi exprimare concretă din scenă; cel de al doilea, realitatea fictivă de gradul I, dă, în primă instanţă, prin exemplul citat, schiţa concentrată a proiectului dramatic care caută confruntarea şi rezolvarea, iar apoi, după cum vom vedea, toate resursele necesare împlinirii lui potrivit schemei ergonomice proprii; iar cel de al treilea, ficţiunea de gradul II, saltă proiectul cât mai sus pe culmile închipuirii şi, odată cu aceasta, lărgeşte pe cât e cu

putință ecartul dintre ficțiunea reală și cea fictivă, sursă principală a fluidului conflictual al comediei.

3.2.1.4. Chiriac și Tache pantofarul

Am lăsat descifrarea codului dramaturgic al comediei după primele lui două momente: cel al definirii factorilor ecuației conflictuale și cel concentrării pentru start a tensiunii dramatice; curba acesteia se află la începutul ramurii sale ascendente, suspendată undeva destul de sus:

A avut noroc! Mare noroc a avut bagabontul; a scăpat!

Iar la întrebarea lui Ipingescu: *Cum?*

[...] *până ce să ieșim noi, fugise bagabontul*!

În planul realității strict scenice, intervine o scurtă secvență în care, celor doi protagoniști de până acum, li se adaugă cel de al treilea, Chiriac. Este prima lui apariție, introdusă de dramaturg cu evidente preparative strategice: mai întâi, prezența îi este precedată și anunțată de voce, după indicația de scenă a autorului: *Se aude glasul lui Chiriac strigând afară: „Spiridoane! Spiridoane*!" Apoi o prevenire, ca o pedală de atenuare, din partea lui Ipingescu: *Iacătă vine Chiriac. Să n-auză.* Dar Jupân Dumitrache înlătură precauția care, de altfel, nu făcuse decât să mobilizeze și mai mult interesul*: Aș! De el nu mă sfiesc. La din contra, el știe toată istoria. I-am spus-o de la început...* Cuvinte care au, desigur, înțelesul lor concret și precis, dar care, în termenii proiectului ficțiunii construite prin limbaj, înseamnă că cei doi, Jupân Dumitrache și Chiriac, vorbesc aceeași limbă, că participă, împreună, la construcția și funcționarea realității fictive de grad II, cea închipuită. După această primă avertizare, constructorul și valorizatorul principal de ficțiuni continuă*: Atâta om de încredere am... Băiat bun!...ține la onoarea mea de familist. Dacă nu l-aș fi avut pe el, mi-ar fi mers treaba greu. Eu, știi, cu negustoria, mai mergi colo, mai du-te dincolo, ca omul cu daraveri, toată ziua trebuie să lipsesc de-acasă. Pe de altă parte, ce să-ți spui! Am ambiț, țiu când e vorba la o adică la onoarea mea de familist. De! Când lipsesc eu de-acasă, cine să-mi păzească onoarea? Chiriac săracul! N-am ce zice! Onorabil băiat*!

Pentru completarea și culminarea tendinței ascendente și amplificatoare din cele de mai sus, după întrebarea de strategie, dramaturgică mai mult decât socială, de conversație, a lui Nae Ipingescu:

Da... coana Veta ce zice?, urmează cu adevărat culmea schiței de intenție a proiectului ficțional:

Consoartea mea?... ce să zică?... De! Ca muierea... mai ursuză. Am cam băgat eu de seamă că nu-l prea are la ochi buni pe Chiriac; dar – știi cum m-a făcut Dumnezeu pe mine, nu-i trec muierii nici atâtica din al meu, – i-am zis pe șleau: „Nevastă, e băiat onorabil și credincios; n-ai ce-i face: ce-i al omului e al omului!"

Variantele posibile de lectură/vizionare/audiere a acestui text, în întregimea lui, sunt, în principal, două: una în deplină cunoștință de cauză, urmare a unei/unor lecturi/vizionări/audieri anterioare, alta în totală necunoștință, ca primă lectură/vizionare/audiere. Interpretarea critică, despre care nu putem spune că ar fi altceva decât un nivel de percepție, nu se poate afla decât în prima situație, dar trebuie să țină cont și de particularitatea celei de a doua, prin exercițiul coerenței nivelurilor de percepție care presupune, am văzut, o zonă de non-rezistență la percepție; după această ipoteză din urmă, pe lângă informațiile pozitive, destul de puține, de altfel, pe care textul ni le comunică, este de presupus că el creează cititorului/spectatorului un orizont de așteptare/curiozitate dominat de aprecierile favorabile pe care Jupân Dumitrache dorește să le comunice despre Chiriac; este o sumă importantă de astfel de aprecieri, care nu se poate să nu influențeze evident temperatura emoțională a receptării. Pe de altă parte, în situația deplinei cunoștințe de cauză, deci în zona non-rezistenței la percepție, nu se poate ca receptarea să nu sesizeze intenționalitatea accentuată a acestui text: el are tocmai elementele necesare și construiește tocmai acele structuri fictive de care va fi nevoie pentru a fi contrazise, demolate, cu maximum de efect dramaturgic și cu consecințe absolute în demontarea iluziei de bază a comediei, adică în dezvăluirea caracterului eminamente, total ficțional al ficțiunii construite de personajul principal. Găsim aici, după propoziția programatică de început, pe care am citat-o deja, cea de a doua premiză importantă a construcției dramatice, cea privitoare la încrederea totală a agentului ei principal în temeiul cel mai solid al propriului univers, pe care am propus să-l definim ca pe o proiecție a nucleului familial asupra existenței totale.

Recomandat, adică „introdus" dramaturgic astfel, Chiriac are cu cei doi un scurt schimb de replici pe două teme aparent din afara liniei principale de conflict a comediei: una este cea despre Tache pantofarul, cealaltă despre fostul cumnat al lui jupân Dumitrache, pe care l-am mai pomenit până acum, Ghiță Țircădău. Despre cel dintâi este o scurtă „poveste în teatru", de fapt,

„teatru în teatru", în care, într-o execuție de o acuratețe tehnică ireproșabilă, prin detalii în aparență anodine, dacă nu chiar gratuite și atunci cu atât mai sugestive, ni se exemplifică, pe viu cum s-ar zice, funcționarea, absolut firească, până la automatism, a universului de ansamblu al existenței ca nucleu familial, suprapunerea și dependența reciprocă a cercurilor de autoritate familial, social și militar: *M-am dus eu la el chiar în persoană; zic: „Pe ce bază nu vrei să vii mâine la ezirciț, domnule?" Zice: „Sunt bolnav, domnule sergent – zice – de-abia mă țiu pe picioare, nu pot să merg nici pân'la prăvălie", zice; zic: „Nu cunosc la un așa rezon fără motiv"; zice: „Aduc martori, domnule sergent, că am zăcut o lună de zile – zice – întreabă și pe popa Zăbavă de la Sfântul Lefterie – zice – alaltăieri m-a grijit, m-a spovedit"; zic: „N-am eu a face cu popa Zăbavă, nu-l am pe listă – zic – eu pe dumneata te am pe listă: să te prezanți mâine la companie". Acu, trebuie să-l iau mâine dimineață.* Pe când Ghiță Țircădău revine cu același întunecat mesaj, dar într-o tăietură de replici scurte și sacadate, care anunță și pregătesc precipitarea conflictului.

Ieșind Chiriac, jupân Dumitrache regăsește ocazia să-și dezvolte plăcerea teoretizării, prin considerațiile lui asupra eticii familiale, ilustrate negativ prin exemplul lui Țircădău, citat mai sus, ceea ce reprezintă încă o amânare în iuțirea ritmului piesei; revenit, tejghetarul expune un calcul de timp, combinând timpul dramaturgic cu cel real, durata scurtă a ficțiunii fictive (*Nu sunt multe... până pe la două după douăspce le isprăvești.*), cu durata reală a ficțiunii reale. Intrând și Spiridon în scenă, temele trasate până acum cunosc scurte exprimări nuanțate, cum sunt exercițiile de variațiuni digitale pe teme date. Iată un exemplu cu două submotive:

JUPÂN DUMITRACHE
Ce făcea cocoana, mă?
SPIRIDON
Cosea galoanele la mondirul lui nea Chiriac.
JUPÂN DUMITRACHE
Ce a zis?
SPIRIDON
Zicea că să vii mai devreme la noapte, că-i e urât singură-n casă.
JUPÂN DUMITRACHE
Uite, mă! Ce ți-e muierea fricoasă! (strajnic) Da' Chiriac nu-i aicea?

Ca să înțelegem mai bine punctul de vedere al lecturii și direcția spre care se îndreaptă interpretarea noastră, vom avertiza, de pe acum, că

probleme cum ar fi, de exemplu, motivația psihologică a unei replici sau întrebarea privitoare la gradul naivității ori inconștienței unui personaj cum este jupân Dumitrache, nu intră în vederile lor. Problema care se pune nu este aceea că personajul lui Caragiale ar fi un mare naiv sau un imbecil incurabil, nu este loc pentru întrebarea dacă știe sau nu știe că Veta îl înșală cu Chiriac; nu probleme de psihologie curentă de genul motivației simplist-pozitiviste a gesturilor și atitudinilor sunt caracteristice construcției dramatice a lui Caragiale. Adevărata problemă a acestei construcții este arhitectura ficțională, întemeierea și punctele ei de sprijin, nivelele pe care ea se așază. Ca element al proiectului dramatic, personajul lui Caragiale este construit dintr-un limbaj și vorbește, la rândul lui, un limbaj; el face parte dintr-o anumită realitate ficțională și vorbește limba sau limbile uneia sau mai multor astfel de realități, într-o lume globală a cărei înțelegere trece obligatoriu prin vama axiomei terțului inclus. Când Spiridon informează că Veta cosea galoanele la mondirul unui sergent în garda civică, omul de încredere al bărbatului și, în același timp, amantul ei, el rostește termenii unui limbaj codificat, prin care o anumită situație relațională este exprimată printr-un anumit cifru. Iar când spune că Veta se plânge de urât, că îi e frică să stea singură acasă, jupân Dumitrache se răstește strajnic: *Da' Chiriac nu-i aicea*?, înțelegându-se de la sine că omul său de încredere este dator să o vindece pe coana Veta de urît, iarăși vorbește o limbă aparte, limba prin care el construiește ficțiunea având ca marcă particulară încrederea totală în omul său de casă; iar logica personajului nu este, nu poate fi logica psihologiei lui eventuale sau presupuse, ci numai și numai logica limbajului din care este construit și pe care, la rândul lui, îl construiește, exercitându-l; iar această logică de limbaj particularizat, care-l construiește și exprimă, totodată, pe Chiriac, se încadrează într-un sistem de astfel de limbaje în care unul nu-l exclude pe celălalt, pe considerente de rațiune elementară, mecanic-aritmetică, ci coexistă în supra-logica dramatică, în care se încadrează firesc și necesar fiecare.

3.2.1.5. Lectura ziarului

Urmează, în succesiunea realității scenice, prea cunoscuta și pe drept cuvânt celebra scenă a lecturii ziarului. Este o adevărată obsesie fascinatorie a textului tipărit, în literatura lui Caragiale; este ca și cum, prin neîncetate reveniri și reluări, această literatură, în ipostaza ei textuală, cu alte cuvinte scrisul său, și-ar căuta identitatea într-o perpetuă oglindire în numeroasele

episoade fragmentare în care se arată sau se caută pe sine. Din felul în care este „introdusă" scena ziarului, în *O noapte furtunoasă*, este limpede că întreaga literatură a autorului ei, dar mai ales această comedie sunt bântuite de magia hârtiei tipărite: este evident că ceea ce urmează, adică lectura în doi a ziarului, este un ritual zilnic, așteptat cu nerăbdare; Spiridon, care aduce o gazetă, este întâmpinat cu un arțag exploziv:

Dar mai mult nu puteai să șezi, mă?

Vezi că era mulți muștirii, jupâne, până să-mi dea madama gazeta, se apără acesta.

Apoi, înainte de a da semnalul de începere a lecturii, jupân Dumitrache trimite să i se aducă sabia și cintironul, pregătindu-se, deci, să arboreze o ținută solemnă, iar până la urmă vrea să se asigure că și acareturile i s-au închis și că micul lui univers este asigurat și apărat, ca o fortăreață; mai lipsea doar să ceară să se ridice pavilionul de onoare. Abia într-un sfârșit se dă semnalul de lectură lui Ipingescu care, până atunci, de când a adus Spiridon gazeta, a sorbit-o cu ochii pe toate fețele. Iar semnalul are dichisul lui: jupân Dumitrache s-a așezat, în fine, șezând pe scaun, el este instalat în tronul demnității sale întregi, cu insemnele acesteia, sabia și centironul, domnind asupra unei citadele ferecate:

Hei! Ia să vedem acu ce mai zice politica. Ceea ce înseamnă că ceea ce urmează nu este numai o lectură, pur și simplu, ci o conectare la un sistem de ansamblu, o legătură cu funcția oraculară a unui întreg; de la înălțimea și din postura fizică a demnității sale de autoritate supremă a unui univers casnic, care are și iradieri și extinderi publice, soțul coanei Veta și cumnatul mai mare, nenea, al Ziței, stăpânul lui Spiridon, patronul lui Chiriac, superiorul ierarhic al lui Nae Ipingescu, care este numai locotenent, el fiind căpitan în garda civică și șeful companiei, care are în grijă și responsabilitate pacea cartierului până departe, la Cotroceni, își oferă prilejul zilnic, investit cu autentică ținută ritualică, de a se conecta la fluxul general și atotcuprinzător al politicii ca entitate gobală a existenței, ca realitate/ficțiune stihinică sub care se propune omului modern propria existență în contextul ei natural și necesar.

În acest moment al înaintării noastre pe traseul interpretării și al decodării acestei scene care ni se pare crucială nu numai în structura de rezistență a celei dintâi comedii a lui Caragiale, dar chiar și în aceea a ansamblului operei sale, va trebui să facem o cât de scurtă referire la modalitățile de tratare scenică a acestui episod; și aceasta pentru că aceste modalități reprezintă forma de lectură aproape absolut generalizată a acestui

punct nodal din ceea ce am putea numi secretul lui Caragiale. Dar, pentru aceasta, nu este nevoie să coborâm până la nivelul cazurilor individuale și izolate ale nenumăratelor montări și variante de interpretare a scenei ziarului; îndeajuns este să reținem nota lor generală, care este caricaturizarea fără limită și, uneori, chiar și fără control, cu o singură finalitate: umorul, hazul, efectul hilar dus până la ultimele sale. Cum nu de puține ori efectul realizat este departe de această finalitate, ori reprezintă o degradare a umorului prin vulgaritate de diferite nuanțe, este absolut necesar să precizăm că interpretarea noastră nu presupune restricții privind extinderea paletei sau gamei pe care se poate exercita inventivitatea interpreților, regizori sau actori, în domeniul umorului, chiar gratuit; nu despre aceasta este vorba. Dimpotrivă, efectul comic, nelimitat, în extensie, varietate sau nuanțare, poate fi deosebit de productiv, pe linia intenționalității dramaturgice, câtă vreme glumele de prost gust, vulgaritatea sau exagerarea subminează tocmai această intenționalitate. Care, într-o perspectivă interpretativă degajată de servituțile istoricității operei, ale programului estetic de tip mimesis, pot fi clarificate și sistematizate cam după cum urmează:

În primul rând, scena ziarului impune respectarea statutului său particular de răscruce dramatică importantă, în care este invocată mărturia presei, a literii tipărite, a documentului multiplicat pentru a fixa, pentru eternitate, cum se spune, un anume înțeles; este pusă în operă ceva din funcția magică a gestului teatral, care dă corp fizic unor ficțiuni, le arată în materialitatea lor, le pune să evolueze, să se producă, să-și producă particularitatea și concretețea fizică pe superficia, încărcată de puteri vrăjitorești, a scenei.

În al doilea rând, pentru universul piesei, care este o structură etajată și destul de complicată de planuri ficționale, așezate cumva concentric și suprapus totodată, adică iradiind de la binomul familial elementar, Dumitrache-Veta, lărgindu-se și etajându-se, prin asocierea altor relații, de tip cumnat, fost cumnat, băiat de procopseală, prieten de familie, apoi extinzându-se în zona afacerilor: amploaiat, servitor, viitor partener, în cea publică, oficializată militărește: căpitan și comandant de companie de gardă civică, locotenent, sergent, simplu gardist, scena ziarului reprezintă momentul important cu cel puțin dublă funcționalitate: pe de o parte, arată relaționarea acestui univers, care este un mic sistem de alte mici universuri, cu lumea, adică cu sistemul cel mare și cuprinzător, iar, pe de alta, în ce anume constă această relaționare, care sunt termenii ei, cum anume se

conectează un astfel de univers, fatalmente redus, dar nu închis, cu universul prin definiție deschis și atoatecuprinzător al existenței totale și nelimitate. Ceea ce este important, pentru acest proces de comunicare pe care se bazează bună parte din mecanismul dramaturgic, este că el se realizează prin intermediul unui/unor limbaj/limbaje care conține/conțin, în interiorul lui/lor și ceea ce se poate numi program/programe. Cât anume este de important acest aspect se va putea constata din cele ce urmează. Astfel, în interpretările reluate până la epuizare de până acum, pe scenă sau în abordări critice, scena ziarului pornea de la înțelesul, pe care, de altfel, își și propunea să-l recolteze, în final, privitor la deformarea, grosolană, în cazul lui jupân Dumitrache, ilar-fantezistă, în cel al lui Rică Venturiano (R.Vent, în textul ziarului), a noțiunilor și ideilor din sfera politicii; totul se făcea, și de această dată, în mare, fără precupări de discernământ, clarificare sau sistematizare, pornindu-se de la premiza că cei doi interpreți ai partiturii politice sunt niște inculți, niște proști, dacă nu chiar niște dobitoci, unul dintre ei, autorul textului din ziar, cu ifose, celălalt, cu o anumită bonomie naivă, dacă era să fie recunoscută. Este adevărat că se identifica, în unele cazuri, un anumit sistem, o anume intenționalitate, în deformările pe care le executa jupân Dumitrache, dar mai mult decât atât nu se înainta.

Pentru clarificare, va trebui să apelăm din nou la procedeul identificării și recunoașterii mai multor nivele de realitate/ficțiune sau realitate ficțională: poate fi evident faptul că undeva, poate în fundal, poate în substrat sau, din contră, în plan aerian, depinde cum o luăm, există un nivel presupus al realității reale, ficțiunea de gradul 0, în cazul de față, al teoriei politice ca atare, cu noțiunile și componentele ei obiective și serioase; la fel de evident se poate presupune că acest nivel se află sub regența forului auctorial, căruia îi sunt cât se poate de limpezi astfel de noțiuni și componente, și că o bună parte dintre interpreții textului, cititori sau actori, au acces mai mult sau mai puțin direct și limpede la acest nivel pe care l-am putea numi nivelul de referință. Imediat lângă sau după acest nivel de referință, care are corp fizic într-un anumit limbaj, limbajul științei sau teoriei politice, oricât de elementar sau sofisticat, dar obiectiv, însă presupus, pentru că neexprimat ca atare, se află cel dintâi nivel interpretativ, corespunzător unei ficționalități de gradul I; este tocmai textul articolului de ziar, în autenticitatea lui tipărită și încă nedeformată prin lectură, așa cum l-a redactat celebrul lui autor și june scriitor democrat, R.Vent. Este, probabil, textul pe care au avut inspirația să-l tipărească, în simulacrul de „Voce a Patriotului Naționale", cei care au pus la cale, acum câteva decenii, la

București, o farsă de pomină și din care o bună parte este citită pe scenă de interpretul lui Nae Ipingescu, fără deformări sau cu deformări minime, dacă se respectă regimul de intenționalitate auctorială a comediei și pe care autorul acesteia l-a transcris cu ghilimele în text, și recomandând doar atât: citește greoi și fără interpunctuație.

„Bucureşti 15/27 Răpciune. – Amicul şi colaboratorele nostru R. Vent..., un june scriitor democrat, a cărui asinuitate o cunoaşte de mult publicul cititor, ne trimite următoarea prefațiune a unui nou op al său. I dăm astăzi locul de onoare, recomandând cu căldură poporului suveran scrierea amicului nostrum, Republica şi Reacțiunea sau Venitorele şi Trecutul. – Prefațiune. – 'Democrațiunea romană, sau mai bine zis ținta democrațiunii romane este de a persuada pe cetățeni, că nimeni nu trebuie a manca de la datoriile ce ne impun solemnaminte pactul nostru fumdamentale, sfânta Costituțiune'..."

Avem, deci, până acum, nivelul referențial, care poate fi numit și nivel ficțional 0, și nivelul ficțional de gradul I; abia de acum se trece la nivelul ficțional de grad II, cel în care jupân Dumitrache și Nae Ipingescu se complac în ceea ce pot fi savuroasele lor interpretări sau deformări. Trecerea de la un nivel la altul este importantă pentru evoluția dramaturgică, după cum importantă fusese, am văzut, și intrarea în scenă a nivelului referențial sau nivelul ficțional de grad 0. Noua trecere se realizează printr-un ingenios procedeu de falsă mnemotehnică: stabilirea greșită a unui releu de memorie; lectura lui Nae Ipingescu este întreruptă de o exclamație de satisfacție a companionului și auditoriului său:

Ei bravos! Aici a adus-o bine.

La reluare, conexiunile se fac cu o punte peste o zonă intermediară, unindu-se, deci, elemente în realitate mai distanțate:

„...A mânca... sfânta Costituțiune..."

Ceea ce introduce, logic și necesar, deci perfect dramaturgic, intervenția interogativă de tot hazul a lui Jupân Dumitrache, după specificarea autorului, *cam nedomirit*:

Adică, cum s-o mănânce?

Răspunsul cititorului, adică al lui Nae Ipingescu, la această atât de justificată nedumerire însăilează, din nou, împreună, petece distanțate de fraze:

Stai să vezi... că spune el... „Sfânta Costituțiune, și mai ales cei din masa poporului...," coborând și mai mult în nedumerire pe jupân Dumitrache, care nu mai are altă salvare decât admirația fără rezerve, de care se agață ca de un colac:

E scris adânc.

Abia după aceste preparative, de un efect dramatic egal cu hazul nespus, intră deplin în rol următorul nivel de ficționalitate, cel de grad II; îl propune, în termeni cât se poate de limpezi, Nae Ipingescu: *Ba nu-i adânc deloc. Nu pricepi? Vezi cum vine vorba lui: să nu mai mănânce nimeni din sudoarea bunioară a unuia ca mine și ca dumneata, care suntem din popor; adică să șadă numai poporul la masă, că el e stăpân.*

Formula de încuviințare a lui jupân Dumitrache, care răspunde acestei explicații atât de clare, este cea mai explicită exprimare a procesului care se petrece odată cu instituirea acestui nivel de realitate prin introducerea unui nou limbaj: este o re-găsire, o re-venire la ceva propriu, o re-așezare într-un spațiu familial:

Ei! Așa mai vii de-acasă. Bravos! Zi-i nainte.

De acum procesul curge, năvalnic și firesc, în ritm trepidant și crescător:

Stai să vezi: acum vine un ce și mai tare.[...] *știi că și aici lovește bine!* [...] *Dă-i înainte, că-mi place.* [Ipingescu, schimbând tonul și mai grav, jupân Dumitrache, care la fiecare accent al lui Ipingescu a dat mereu din cap în semn de aprobare, îl întrerupe cu entuziasm. ...] *Ei! Bravos! Bine vorbește... Ăsta combate, domnule, nu ți-am spus eu!*

Dacă stăm să ne gândim bine, ar fi fost greu să se găsească, între mijloacele textului din gradul al doilea de ficționalitate, ceva care să culmineze într-o explozie finală trendul ascendent pe care îl exprimă replicile și indicațiile de scenă citate mai sus; cuvintele par prea slabe pentru ceea ce ar fi necesar aici, din punct de vedere dramaturgic. Ar fi trebuit ceva ca o erupție vulcanică, împroșcare de noroi și foc, cu suflu devastator. Și, pentru că destinul dramatic al acestui nivel de realitate ar fi fost prematur să se încheie aici, el fiind abia la stadiul expoziționii, pentru culminația temporară proiectul recurge la un element din afară:

Când încă nu sfârșește bine Ipingescu de citit, se aude afară, în stradă, la dreapta, ceartă mare.

Este tocmai de ceea ce avea nevoie respectivul nivel de realitate, pentru a culmina fără a se epuiza pe sine însuși:

UN GLAS DE BĂRBAT
(de afară)
Lasă, cocoană! Poate că să mor și să nu ți-o fac!
GLASUL ZIȚII
(de afară)

Mitocane! Pastramagiule! La poliţiune! (amândouă glasurile vorbesc deodată) Nene Dumitrache!

JUPÂN DUMITRACHE

(ascultând)

Săi, nene Nae!

IPINGESCU

Urgent! (strânge repede gazeta şi scoate fluierul de la cheotoarea mondirului. Amândoi ies fuga prin fund, Ipingescu şuierând signalul de alarmă.)

Pentru a încheia un prim cont, nivelul de ficţionalitate 0 al scenei (şi piesei) este presupus şi nu este obligatoriu să funcţioneze ca atare; el constă în realitatea obiectivă, în cazul de faţă, a teoriei politice, ca să folosim un termen generic. Nivelul prim de ficţionalitate, cel de grad I, este cel care se întrupează şi funcţionează în limbajul lui Rică Venturiano, deocamdată numai ca autor de text jurnalistic; el presupune o deformare a realităţii obiective în sensul ostentaţiei şi formalismului sistematizator şi teoretizant, pigmentat cu unele preţiozităţi lexicale şi ortografice. În fine, ultimul nivel ficţional, cel de gradul II, reprezintă re-traducerea sau, mai bine zis, însuşirea limbajului ficţional de grad I, în termenii realităţii ficţionare originare, comune şi familiale.

Scena propune, aşadar, pentru arhitectonica întregii comedii, două niveluri de realitate obiectivă, distincte şi oarecum paralele, simetrice: unul este cel al realităţii obiective şi comune, care a constituit punctul de plecare pentru construcţia ansamblului ficţional constituit din proiecţia în exteriorul social şi fizic a structurii interne a celulei familiale; celălalt este cel al imaginii teoretice obiective a acestui nivel de realitate, aflat evident la o apreciabilă distanţă, pe care cel mai uşor ne-o putem imagina pe înălţime. Fluxul comunicaţional al scenei, care sigur că se transmite întregii piese, duce de la unul la altul din aceste repere principale, prin intermediul a două trepte, a două grile de deformare, diferit concepute; înţelesul acestui traiect ar fi că tensiunea, creată de distanţa dintre cele două niveluri şi de intermedierea lor prin cele două trepte sau grile deformante, se soluţionează prin aşezarea în matca originară a nivelului realităţii obiectiv familiale; se soluţionează oare? În planul nivelului expresiei, fiecare clarificare nu face altceva decât să adauge un spor de tensiune, urcând-o până la o culme în care nu-şi poate găsi altă ieşire decât într-un element din domeniul faptelor concrete.

După ce fusese încărcată de tensiune prin alăturarea ca atare a celor două principale niveluri de realitate ale universului casnic, cel real și cel iluzoriu, construit și întreținut de Jupân Dumitrache, cea dintâi comedie a lui Caragiale mai este încărcată odată cu tensiune, la inițiativa și sub autoritatea aceluiași creator și instituitor de iluzii și cu concursul benevol și voluntar al celui mai apropiat companion al său, iar involuntar cu cel al unui actant scenic încă nevăzut; ceea ce aduce încă un spor de tensiune. Iar totul se face prin intermediul textului tipărit și de circulație absolută care este ziarul, ca o garanție a înscrierii pe orbita eternității.

3.2.1.6. Mica suveică

Scena rămânând goală, o umple de îndată Spiridon, cu mărunta lui ființă, cea mai măruntă din întreaga ierarhie a piesei, dar și cea mai funcțională din punct de vedere concret dramaturgic; Spiridon este mica suveică prin care toate componentele fizice ale construcției dramatice se leagă împreună, pentru a comunica și pentru a funcționa ca un ansamblu unitar și coerent. Și ca importanță, și ca anvergură, el fiind exact opusul lui jupân Dumitrache, polul superior de autoritate al piesei, este firesc ca între ei să circule un ascuns fluid de atracție/respingere. Încât ceea ce urmează, pe scena goală pe care o umple făptura aparent neînsemnată a băiatului de procopseală din universul și celula familială care constituie echivalentul socio-uman al dramei, este aproape previzibil: Spiridon își prezintă geamănul-opusul, termenul său contrastant cu care se identifică în relația biunivocă prin care fiecare se identifică prin celălalt. Încât, din conjugarea unor raporturi atât de importante, este logic consecutiv să urmeze elementele unei definiții fundamentale, întemeiată pe componente esențiale. Ceea ce înseamnă că trebuie să le ascultăm cu maximă atenție: *Al dracului rumân și jupânul nostru! Bine l-a botezat cine l-a botezat 'Titircă Inimă-Rea'!*

Ne pot trezi luarea aminte, din această primă definiție, cel puțin trei elemente; nu le invocăm în ordinea strict textuală, ci vom începe cu cel din mijloc: rumân, care pare cel mai aproape de funcționalitatea generalizată a numelor comune; și totuși, varianta istoric-dialectală a fonetismului său, încărcată de semnificație socio-istorică, stârnește spre largul înțelesurilor mai depărtate cercuri concentrice de posibile nuanțe, dintre care aceea de ființă umană definită în esența sa comună ultimă pare a fi cel mai accentuat: sluga la toate din casă, care este și băiatul de

procopseală în gospodăria stăpânului și, pentru care, deci, stăpânul este un fel de părinte adoptiv, îl numește pe acesta *rumân* cu acea inflexiune de tandrețe detașată și conștientă cu care femeile de odinioară își numeau bărbatul din casă *rumânul meu*. Numai că Spiridon îl legase dintru început de o dependență diabolică de așa natură încât ne putem întreba dacă termenii nu funcționează în realitate în asocierea lor sintagmatică, unitatea lexicală de bază fiind, deci, al dracului rumân, *rumânul dracului*. Oricum, numele demonului este cel de al doilea element care ne poate reține atenția, din această primă definiție. Deocamdată, pentru contextul scrisului caragialean, el pare doar un accent mai apăsat de expresie, coborând direct din invectivă, din care mai păstrează un rest de năduf; dar proiectat în avans, pe restul acestui text, încă nescris, dar conținut virtual în configurările pe care le putem numi prezente, și din care sigur că această sintagmă face parte, el poate ilumina repere și deschide porți însemnate ale acestei opere, demonologia caragialeană fiind un teritoriu vast și înțesat de ascunzișuri încă nu pe deplin luminate. Ce să mai vorbim de ariile, succesiv mai largi, mai adânci și mai impenetrabile ale demonologiei din literatura epocii, de sursele ei culte și populare, fățișe sau ascunse, de întregul acestei dimensiuni a spiritualității naționale și universale! Ne aflăm, împreună cu toate acestea, pe teritoriul *umbrei* care acoperă bună parte din opera caragialeană.

Este drept că, pentru stadiul pe care l-a atins construcția întregului unei opere cu această singură scenă, expresia invită mai degrabă la interpretarea ei strict literală decât larg și profund contextuală, dar realitatea dimensiunii demonice, în opera lui Caragiale, ca și în literatura timpului și a lumii, ne poate stimula tentativa unei proiecții fără limită în context. Cu atât mai mult cu cât cel de al treilea element al definiției, cel care o completează rezumând-o, focalizând-o într-o expresie, deci o unitate lingvistică autonomă: *Titircă Inimă-Rea*, bate spre aceleași direcții.

3.2.1.7. Stăpân pe alternative

Dar monologul lui Spiridon continuă; și continuă, după o scurtă tranziție, cât o punte între definiție și întâmplare, cu o poveste, cu amara poveste a experienței sale de băiat de procopseală în casa unui Titircă Inimă-Rea. Povestea sau, mai degrabă, anecdota, motor obișnuit al mecanismului dramatic la Caragiale, este prea cunoscută pentru ca să nu trebuiască să o

reproducem, cel puțin în componentele ei esențiale, pentru a dezghioca esența din coaja aparențelor. Ea se compune din două secvențe perfect simetrice; iat-o pe prima: *Ieri săptămâna, când s-a întors de la grădină cu cocoanele, m-a găsit deștept: „Bravos, musiu Spiridoane! zice, nu te-ai culcat până acuma; mâine dimineață jupânul săracul să deschiză prăvălia; ai stat pân-acum să bei la tutun, 'ai? – Nu, jupâne, zic, da'dacă nu mi-e somn. – Nu ți-e somn, 'ai? Stăi să-ți fac eu ție poftă de culcat!"...Bietul nea Chiriac m-a scăpat, că luase pe sfântul Niculaie din cui...* Cea de-a doua conține aceeași situație, numai că întoarsă pe dos, și convoacă, după cum e și firesc, aproape aceeași termeni*: Ieri-seară m-a găsit dormind: „Bravos, musiu Spiridoane! zice; dormi, ce-ți mai pasă! Tutun ai tras destul, acum te-ai pus să tragi la aghioase; trai, neneaco, cu banii băbachii! – Nu, jupâne, da'dacă mi-a fost somn, zic. – Somn, 'ai? Te trage traiul ăl bun la somn* [...] *Tragi la somn? Stai că am eu leac să-ți tai de piroteală." și mi-a și pus mâna-n păr. Dacă nu era cocoana să sară pentru mine tocmai la apropont, mă rupea, că nu-ș'ce avea, era turbat rău de tot* [...].

Elemente precum somnul, tutunul, bătaia sunt componente, cu importanța lor, în desenul acestei construcții; ele însele, ca atare, corespondenții lor sau trimiterile spre care ne pot îndruma; teritoriul oniric, ca variantă paralelă a existenței reale, diferitele grade de reverie, până la trăirea în virtual, pe care le induce gestul fumatului și contextul mai larg al drogurilor, în fine, violența, sunt tot atâtea niveluri alternative de realitate pe care construcția dramatică le împletește și le înnoadă într-o singură scenă, pentru a le ține strâns la dispoziția unor desfășurări ulterioare. Ceea ce exprimă însă deschis, afișat, această scenă sunt poziția și funcționalitatea actantului principal al piesei, văzute și definite din perspectiva de cel mai scăzut nivel; e ca și când ai privi turnul unei cetăți din punctul de vedere al unui șoarece: liniile de fugă ale traseelor optice duc, de la punctul infim, de la nivelul cel mai coborît, în sus, spre vârfuri, și apoi spre infinit; un exercițiu de vedere în perspectivă care conturează, integrală, masivitatea de întreg a obiectului privirii, dar și ceea ce se poate bănui sau ascunde cât de departe de el. În cazul de față, ceea ce se poate bănui sau aștepta, dincolo de încărcătura de răutate și violență din firea, inima lui jupân Dumitrache, este, chiar dacă neexplicat încă, fără niciun dubiu, însă, tărâmul diavolesc; iar ceea ce îl definește în mod esențial pe stăpânul, ca un părinte adoptiv, al lui Spiridon, este egala lui situare față de alternativele cele mai opuse: îl găsește treaz, îl pedepsește; îl găsește dormind, asemenea. Nu este, aici, un simplu incident comportamental, o chichiță măruntă de psihologie arțăgoasă, chiar

dacă este el poreclit *Titircă Inimă-Rea*, ci o adevărată, suverană jonglerie cu posibilitățile și alternativele, o stăpânire autoritară a nivelurilor de realitate, de la cel mai depărtat, într-o parte, până la cel mai depărtat, în cealaltă. Înscrisă în hrisovul paginii din „Vocea Patriotului Naționale", căreia, la dictarea la propriu a lui jupân Dumitrache, lectura amicului Nae i-a dat varianta definitivă, ce consfințește coexistența pașnică a celor mai diferite niveluri de realitate, sub forma unui document, adevărata esență a semnificației dramatice a personajului sau actantului-cheie al comediei mai este luminată, încă o dată, de razele piezișe de definire din tocmai interiorul mecanismului acestei piese, din nodul său cel mai activ de relații, raporturi și funcționalități.

3.2.1.8. Un bilet de amor

Urmează o scenă, a VI-a, în care intră un personaj care a fost cunoscut, până acum, numai din povestirile celorlalți, respectiv a lui jupân Dumitrache, cumnatul mai în vârstă, cel ca un frate mai mare, într-un cuvânt: nenea, sau din vocea auzită din culise. Este Zița, care intră *agitată*, cum recomandă sau indică dramaturgul, și are cu Spiridon un scurt dialog i-am spune tehnic, strict rezumat la elemente de relaționare dramaturgică. Din acest consum de gesturi dramatice, care sunt replici, firește, rezultă darea la iveală a unui bilet, a încă unui text, deci, al doilea pe care îl conține piesa. Suntem, de acum, îndeajuns de avertizați ca să dăm amănuntului importanța pe care o merită și să căutăm, în acest detaliu, unul dintre nodurile importante de relație internă ale piesei.

Deci un nou text scris, al doilea, în piesă, după cel din ziar; înaintea oricărui alt comentariu, se cuvine citat:

„Angel radios! De când te-am văzut întâiași dată pentru prima oară, mi-am pierdut uzul rațiunii... [...] *Te iubesc la nemurire. Je vous aime et vous adore: que prétendez-vous encore? Inima-mi palpită de amoare. Sunt într-o poziție pitorească și mizericordioasă și sufăr peste poate. O, da! Tu ești aurora sublimă, care deschide bolta azurie într-o adorațiune poetică infinită de suspine misterioase, pline de reverie și inspirațiune, care m-a făcut pentru ca să-ți fac aci anexata poezie:*

Ești un crin plin de candoare, ești o fragedă zambilă,
Ești o roză parfumată, ești o tânără lalea!
Un poet nebun și tandru te adoră, ah! copilă!

De a lui poziţiune turmentată fie-ţi milă;
Te iubesc la nemurire şi îşi dedic lira mea!
Al tău pentru eternitate şi per toujours."

Dacă este un text, un document, asemeni, într-o privinţă, cu articolul de ziar, şi totuşi, în alte privinţe, diferit, ar fi bine să luăm aminte atât la particularităţile lui, cât şi la funcţia dramaturgică particulară pe care o îndeplineşte. Astfel, dintru început, se poate reţine că textul respectiv este un mesaj, pentru că este adus de către o persoană care are tocmai atribuţia de mesager, fiind corespondentul casnic şi local al funcţiei mitologice a lui Mercur, care face legătură între entităţi, le pune să comunice. Apoi, textul ca atare emană de la o persoană şi se adresează unei persoane, deci este un mesaj şi prin conţinut. În fine, ca să rămânem la caracteristicile lui generale, este de remarcat şi faptul că, el conţine o poezie, aşa cum naraţiunile mai înainte citate, a lui jupân Dumitrache şi a lui Spiridon, cuprindeau, în corpul lor, fiecare, câte o minusculă schiţă dramatică. Mai mult decât atât, continuând decodarea semnelor particulare pe care le conţine acest mesaj, vom putea reţine debutul lui cvasi-exploziv, prin imageria din cu totul altă lume, pe care o lansează în universul casnic al piesei, aproape ca pe o bombă luminoasă: *Angel radios*! În continuare, credem că nu expresiile pleonastice, nici eventualele barbarisme ori alte stâlciri ale limbii sunt cele care dau tonul, adevăratul ton, cel particular, al funcţiei specifice a mesajului, ci formulări precum: *mi-am pierdut uzul raţiunii, la nemurire, inima-mi palpită de amoare, poziţiune pitorească şi mizericordioasă, sufăr peste poate, un poet nebun, a lui poziţiune turmentată*. Toţi aceştia sunt, ca să fim cât mai precişi, chiar riscând prozaismul, indicatori specifici, şi anume, ai unui anumit regim de existenţă, total diferit de cel comun, care constituise pârtia principală de evoluţie a materiei evenimenţiale a piesei până acum. Ceea ce înseamnă că, de fapt, mesajul respectiv introduce un alt nivel de realitate, total distinct, unde nu mai acţionează *uzul comun al raţiunii* şi în care în prim-plan iese pasionalitatea în formele ei fiziologic vizibile; acest adevărat transport într-un regim de afişare a semnelor exterioare ale pasiunii culminează într-o schimbare de regim a însuşi textului mesajului: comunicarea în proză, bazată, cel puţin la început, în principal, pe indicatori de informaţie (*de când te-am văzut întâiaşi dată..., inima-mi palpită..., sunt într-o poziţiune pitorească...*), după un moment intermediar de derapaj (*Tu eşti aurora sublimă...* etc., etc.), se desprinde de pe solul plat şi coborât al prozei şi se avântă spre înălţimile comunicării în

versuri rimate și ritmate. Este limpede că, față de regimul de existență casnică, agrementat, pe ici, pe colo, de deschideri spre alte niveluri de realitate: lumea concret-violentă a bagabonților ori cea abstractă a teoretizărilor politice, presupuse sau reale, mesajul, pe care Zița nu-l poate citi decât stăpânindu-și palpitațiile, nu reprezintă altceva decât pur și simplu un alt nivel de realitate. Pe care va trebui să-l luăm în seamă ca atare pentru a realiza cât mai corect geografia de ansamblu mai întâi a comediei și apoi a întregii opere a lui Caragiale.

3.2.1.9. „Fir-ar a dracului de viață ș-afurisită!"

După care, intrând în scenă și Veta, sora mai mare a Ziței și consoarta lui jupân Dumitrache, urmează din nou un lanț de replici tehnice, menite fie să explice mișcări scenice consumate deja, fie să le pregătească pe cele viitoare; până intervine întrebarea directă a Vetei:

Dar tu, Ziță, la ce-ai venit?

Răspunsul este o întreagă nouă poveste în care, după scurte preparative de rigoare, Zița joacă în fața soră-sii și a publicului scena întâlnirii sale cu fostul ei soț, Ghiță Țircădău, care fusese jucată, mai înainte, pentru spectatori, din culise; firește că izbește violența replicilor care stau să explodeze în gesturi, într-o notă generală profund contrastantă cu aceea pe care tocmai o indusese lectura bilețelului de amor încheiat cu o poezie. Înainte de orice alte considerații psiho-socio-morale, vulgaritatea tranșantă a scenei de teatru în teatru ne arată că un alt nivel de realitate și-a făcut loc în proiectul de ansamblu al comediei; iată o mostră din care se vede diferența de la cer la pământ față de regimul lui „ești un crin plin de candoare":

...zic mitocanului: „Nu-ți permit, domnule, să te naintezi la un așa afront! Da'el: Gândești, zice, că o să te măriți, cocoană? – Asta mă-mportă pe mine, cine ce treabă are! – Să te măriți, 'ai? Cât o trăi Ghiță Țircădău, ori să te înhăitezi cu vreunul? Săracul! Dar să știu de bine că merg cu el de gât până la Dumnezeu, tot n-ai dumneata parte de un așa ceva; încai dacă m-ai lăsat pe mine, să te duci la mănăstire, că așa te lăudai la trebunar!...– Mitocane, pastramagiule! La poliție! vardist! Nene Dumitrache!..." Am avut, țato, parte că a sărit nenea Dumitrache și cu Nae ipistatul! Aminteri, mitocanul scosese șicul de la baston ca să mă sinucidă...

De aici rezultă fără echivoc că noul nivel de realitate pe care îl instituie Zița cu povestirea sa nu este altul decât cel al realității reale, deci nivelul 0, în timp ce scrisoarea cu *angel radios*! ar urma să fie nivelul II; în cuprinsul compoziției complexe a piesei lui Caragiale, Zița joacă, desigur, o scenă de teatru în teatru, dar o scenă de teatru naturalist.

Trebuie să mai adăugăm că întreaga povestire-reprezentație se desfășoară în două secvențe; se interpune, separându-le, și apoi le încheie câte un schimb de replici scurte, de mare efect, în care Zița, părăsindu-și ritmul sufocant al povestirii-scenete, se abandonează automatismului răspunsurilor; de aici, un maximum de valoare dramatică, cu un minimum de consum verbal. Primul intermezzo, pe tema semnelor prevestitoare:

Ziță... ce e când ți se bate tâmpla a dreaptă?

Îți vine o bucurie.

Mie, bucurie?... nu crez.

Da'de ce nu?

Dar când ți se bate a stângă?

Te-mpaci cu o persoană cu care eşti certată.

Da? [...] *Cu cine să mă-mpac?... nu sunt certată cu nimeni.*

Al doilea trece preparativele în zona reacțiilor fiziologice:

Țață! Ce ai? Plângi?

Eu? De ce să plâng? Mă doare capul, mi-e cam rău.

Îți sunt ochii tulburi grozav...

Nu-ş' ce am; parcă mă-ncearcă nişte friguri.

Prin astfel de nebănuite, aparent indiferente mișcări de acumulare de tensiune și pregătiri strict tehnice, comedia înaintează spre o nouă, altă treaptă a ei. Și, pentru că era nevoie ca scena să fie golită de protagoniștii fără rost, ieșirea Ziței se face în trombă, ca încă o prevestire a furtunii ce va să vie:

Zi, nu vrei să mergi, țață?

Nu.

Nu?

Nu.

Fir-ar a dracului de viață ş-afurisită! Că m-a făcut mama fără noroc! [...] *N-am avut parte şi eu pe lume măcar de o compătimire! (iese, plângând şi trântind uşa* [...].)"

3.2.1.10 „Vezi dumneata spanga asta?"

În scenă rămân doar Veta și Spiridon; replicile lor scurte țin de nivelul cel mai scăzut de realitate, de ceea ce am numit nivelul ei 0, și au darul ca, introducând sau, mai bine zis, restabilind ordinea firească a acestei lumi, cu componente ei (– *Domnul Chiriac unde este? E jos pân curte* [...] *Spune-i să închiză poarta. Galoanele i le-am cusut; uite mondirul, să i-l duci.* [...] *pe urmă, să te duci să te culci, nu mai ai ce căuta p-aci.*), reamintește, într-o formulă de maximă concentrare, caracterul multivalent al universului de ansamblu al piesei, faptul că ea cumulează și pune în mișcare toată gama posibilităților, de la minus la plus, de la negativ la pozitiv:

Să nu vie dumnealui să te găsească deștept, că iar o pați.

Ei, că parcă dacă m-o găsi dormind nu-i tot un drac!

Totodată și pe lângă aceasta, se introduc subtil, abia simțit, două din temele principale ale comediei, care vor avea roluri decisive, chiar dacă inegale, asupra desfășurării ei viitoare. Cea dintâi este aceea a stării sufletești tensionate în crescendo a lui Chiriac:

Nu știu ce o fi având nea Chiriac, cocoană... parcă nu-i sunt toți boii acasă...

Cine știe ce-o fi având și dumnealui.

E necăjit foc; un ceas s-a tot plimbat pe jos; când am trecut pân curte, umbla de colo până colo, parcă vorbea singur și se bătea cu pumnii în piept...

Cealaltă este cea a trecerii de la regimul diurn la cel nocturn; sunt, aici, o serie de preparative pentru somn, urări de noapte bună, anunțarea somnului ca a unui regim existențial important și necesar, care va trebui să înlocuiască, asemeni unei fatalități, jumătatea de viață a treziei. Dar, în tot acest alt nivel natural de realitate, ceva, ca un sâmbure de lumină, rămâne treaz și neadormit: starea sufletească a Vetei (*Noapte bună!... Săracul Spiridon! Nu știe el ce-i pe sufletul meu, nu știe el cum râde de mine! Eu și noapte bună!*), găsindu-și corespondent metaforic în lumina de la fereastră, căreia îi va fi rezervat un atât de important rol dramaturgic. Se introduce, astfel, unul dintre cele mai neexplicate componente ale teatrului caragialean în general și ale comediei *O noapte furtunoasă* în special; niciuna dintre abordările de până acum, fie ele critice sau scenice, nu au reușit să dea o interpretare cât de cât mulțumitoare scenei dintre Veta și Chiriac din partea finală a actului I al piesei. Mereu rămâne fie unul sau mai multe aspecte neexplicate, fie o sumă de note care sună fals: interpretarea realist critică,

traducând totul în comedie mai mult sau mai puțin grotescă ori bufă, trece cu tăvălugul ei egalizator peste miezuri de cuvinte și formulări din textul original; abordarea din unghiul teoriei formelor nu poate explica de ce, într-o comedie construită în manieră clasică, există o inserție de teatru aparent realist, dacă nu chiar naturalist; în fine, o tratare în gamă serioasă a scenei, cu totală credibilitate acordată protagoniștilor, se poate lovi de episodul amenințării cu sinuciderea, care pare exagerat și, deci, suspect, dar și cu contextul de ansamblu al comediei, care conține atâtea mostre de comic buf sau chiar pur. Într-un cuvânt, problema pare irezolvabilă și ar putea rămâne să fie contabilizată la rubrica foarte puținelor defecte de construcție din teatrul lui Caragiale.

Într-adevăr, după câte se pare, problema cea mai rezistentă la descifrare rămâne aceea a amenințării cu sinuciderea. Apropiindu-ne de acest nod încâlcit, încă înainte de a ne pune întrebarea dacă amenințarea este reală sau o simplă capcană întinsă de Chiriac Vetei care este, după cum știm, o fire sensibilă, să recunoaștem că în interiorul ei se află ceva pe cât de puternic și rezistent, pe atât de evident: moartea, iar moartea circulă destul de liber și degajat atât prin vocabularul lui Ghiță Țircădău *(Lasă, cocoană! Poate că să mor și să nu ți-o fac!)*, cât și al Vetei (*Mai bine ar fi să mor.*) și chiar al Ziței (*Zău! țățico, parol! Să mă-ngropi!).* Optica realist critică nu a putut să vadă și nici n-a văzut, în zona desenată de aceste cazuri, decât spațiul unei anumite lejerități, dacă nu chiar al unui automatism de limbaj; e un fel de a zice. Numai că nu tot acesta pare a fi cazul lui Chiriac, care chiar se repede și ia spanga de la pușcă.

Variantele de interpretare a acestui concentrat, dar important episod nu pot fi decât două: fie că amantul Vetei a blufat, fie că a jucat onest. Dar, la analiza mai atentă a problemei, în termenii în care este ea pusă, ușor ne putem da seama că, pentru efectul dramatic al scenei, cele două variante sunt absolut egale, ele având doar rostul și putând avea, în egală măsură, efectul de a frânge și ultimul prag de rezistență a Vetei. Ceea ce înseamnă că tema comediografică a amenințării cu sinuciderea nu reprezintă un element autonom, că ea face parte dintr-un întreg care, el, are logica și autonomia sa. Iar acest întreg, identificat ca atare, în contextul care, de acum, începe să ne devină familiar, al pluralității nivelurilor de realitate din comedia lui Caragiale, prin unele aspecte ale lui, pare a fi mai aproape de nivelul de realitate 0 decât de orice alt nivel. Se poate pune întrebarea dacă nu cumva face parte din acest nivel, dacă, adică, nu cumva ceea ce trăiesc împreună Veta și Chiriac nu este tocmai

realitatea reală, ficțiune de grad 0, deci de același fel cu taifasul lui jupân Dumitrache cu Nae Ipingescu sau intrările și ieșirile, reale, ale tuturor personajelor. Sigur că se poate pune această întrebare, dar răspunsul plauzibil nu poate trece dincolo de realitatea scenică sau textuală a celor doi, pentru că, în definitiv, nimic din această comedie nu ține de realul real, nici măcar întruchiparea ei scenică, cu personaje evoluând printre decoruri, care nu este altceva, de fapt, decât o sumă de semne teatrale sau scenografice, exact cum varianta ei textuală nu este altceva decât o sumă de semne tipografice. Deci, într-un fel, scena cu Veta și Chiriac ține de ordinea realității ficționale, cum țin și discursul lui jupân Dumitrache despre bagabonți sau mesajul primit de Zița cu *Angel radios*! Dar, într-un alt fel, ea cuprinde, în materia ei textuală, o sumă de trăsături și/sau chiar de indicatori expliciți, care o așază cât se poate de aproape de ceea ce am numit nivelul 0 de realitate sau ficțiune al comediei: nicio distorsionare lingvistică, niciun transport stilistic altul decât intenția de a desemna clar, prin cuvinte comune, o anume situație sufletească printr-o destul de savantă strategie retorică: mai întâi, Veta respinge, ca ineficiente, argumentele jurămintelor și lacrimilor *(Nu m-am jurat? N-am plâns*?); apoi face o deosebire tranșantă de unul dintre nivelurile de realitate pe care îl instituise Jupân Dumitrache (*Dumneata crezi mai mult în prostiile și bănuielile lui bărbatu-meu* [...] *și gândesc că trebuia să ne cunoști destul de bine și pe mine și pe dânsul*), intrând, pentru câteva momente, pentru a fi și mai convingătoare, prin ricoșeu, în jocul presupus de acel nivel de ficționalitate pe care îl construiseră aceste bănuieli (*Așa e. Eu sunt o femeie rea; am vrut numai să râz de dumneata. Eu te las pe dumneata ca pe o slugă „cu simbrie" să păzești casa, și târăsc pe dumnealui pe la grădini ca să mă curtez cu alții. Eu sunt o femeie mincinoasă; n-am simțit nimic când ți-am spus că nu știu să mai fi trăit până să te cunosc pe dumneata... Toate le-am făcut pentru dumneata numai din prefăcătorie... totdeauna alta ți-am spus și alta am gândit; te-am mințit, te-am amăgit, am râs de dumneata atâta vreme*...).Cum bine se știe, după alte câteva replici, asupra cărora putem reveni, Chiriac amenință și chiar începe ritualul sinuciderii, ceea ce duce la punctul paroxistic al scenei și, consecutiv, la dezlegarea ei; deci, după: *Vezi dumneata spanga asta*?, Veta se repede: *Chiriac!* Urmează: *Fugi!... Lasă-mă!... (se luptă)* Iar Veta*: Nu te las! te știu eu cine ești. Nu te las! Nu voi să ți se tragă moartea de la mine.* [...] *Chiriac!* [...] *Dacă vrei să te omori, omoară-mă întâi pe mine! (se luptă din putere) Chiriac!...Nu*

ți-e milă ție de mine? Toate, toate de un an și mai bine le-ai uitat într-o zi? La care Chiriac răspunde*: Tocmai pentru că nu le-am uitat, vreau mai bine să mor. Dacă nu mai este nimic între noi, spune-mi dumneata cum să mai trăiesc! Dacă mă lași, dacă nu mă mai vrei, tot mort sunt eu; mai bine, lasă-mă: adio viață*! După alte două replici, în care, amănunt important, credem noi, se evocă posibilitatea nebuniei bărbatului (*Da! Sunt nebun, firește că sunt nebun; m-ai înnebunit dumneata* [...]), ca printr-o scurtă respirație precipitată, părțile ajung pe o punte de înțelegere (*Dacă m-oi jura, mă crezi? Te crez.*) și se reia ritmul normal al vorbirii, care își găsește limanul, cum este și firesc, într-o povestire care conține, și ea, o scurtă scenetă de teatru în teatru; astfel, după întrebarea lui Chiriac: *De ce te-ai dus la grădină*?, răspunsul și povestirea Vetei:

M-am dus numai de gura sorii-mii Ziții. Era lume multă, de n-aveam unde sta; cânta muzica; juca comedii; n-am auzit nimic, n-am văzut nimic. Toată seara în uietul grădinii m-am gândit numai la tine; parcă dormeam și visam ceva... știam eu că o să mi se întâmple un necaz mare; mi se făcuse semn: răsturnasem de dimineață candela... Încă dumnealui, dacă m-a văzut că mă speriiu, zice: „Ei, ce e dacă s-a răsturnat! Nu mai crede în prostii de-alea. Ce! Ce-o să ni se întâmple? Să-mi arză cherestigiria? Arză sănătoasă! Nu m-a făcut ea pe mine! Este asiguripsită... Atâta pagubă!...” Răsturnasem candela: pe urmă ochiul ăl drept mi se bătea întruna de vreo trei zile. Pe tine te lăsasem acasă ștergându-ți puşca: știi că ruginise încărcătura înăuntru și te apucaseși s-o scoți cu vergeaua. Nu puteam să-mi iau gândul de la puşcă. Mă gândeam: dacă s-o descărca, Doamne fereşte! puşca în mâna lui, ce să mă fac eu când l-oi găsi mort întins acasă!... Da' de ce nu i-am spus să bage de seamă! De ce nu l-am rugat s-o lase la pustia de puşcă. Le ce-am plecat de-acasă?! Iac-așa m-am bătut cu gândurile toată seara. N-am văzut, zău! n-am văzut nimic, n-am auzit nimic!

Să recapitulăm elementele semificative, semnele cu un cuvânt: în preambul, discuția despre învăț și dezvăț, adică familiarizarea sau intrarea în mecanismul automatismului unui anumit nivel de existență sau realitate, apoi posibilitatea înnebunirii, adică a alienării, care este un alt regim, de fapt, alt nivel de existență, apoi scurta secvență de teatru în teatru, care totdeauna comunică ceva important, dacă nu fundamental, introducând, de fapt, un nivel de realitate în alt nivel de realitate, apoi opoziția, în retrospectiva Vetei, dintre lumea spectacolului și cea a vieții trăite, pe care, în egală măsură, nu le vede, dar le simte, pentru că ea, de fapt, trăiește într-o

altă lume, a treia, cea a amintirilor și închipuirilor sale, seria semnelor prevestitoare (candela, ochiul), care țin de sistemul de reglare a unui nivel de realitate, pușca, încărcătura și toată puterea lor de semnificare directă și indirectă și, începându-le toate și sfârșindu-le toate, numirea morții ca punct final pentru orice nivel de realitate; pentru că moartea este, aici, miza și în contrabalansarea ei se definește întregul existenței, viața, după cum pe talgerul opus vieții stă moartea. Este o reală și totală angajare existențială, aici, cel puțin din punct de vedere textual; nu contează cât de sinceră sau adevărată poate fi ea, în plan concret omenesc; contează faptul că, funcționând ca text, dă acestuia o dimensiune existențială, ceea ce înseamnă că îl instituie ca nivel de realitate autonom, între celelalte niveluri de realitate ale comediei. Astfel receptat și valorificat, ca nivel de realitate al pasiunii trăite total, cu miza supremă: viața/moartea, episodul Veta-Chiriac poate răspunde la toate întrebările și își lasă accesibile toate porțile.

3.2.1.11. „Somn ușor!"

„Și vise plăcute, onorabile!"

Scena propriu-zisă, ca unitate dramaturgică, nu se încheie aici; marea inspirație de arhitect teatral a autorului mai dictează un accent de final, așa cum marea inspirație de arhitect orchestrator a idolului său, Beethoven, îi dicta accentele repetate, *coda*, din finalurile simfoniilor. Finalul primului act din *O noapte furtunoasă* îi adusese pe cei doi protagoniști ai unei intrigi pasionale, reale, în raport cu celelalte stratificări de ficțiune ale piesei, după o trecătoare furtună, pe un podium de stabilitate a relației lor [*Dar mă ierți? Dar tu pe mine mă ierți? Eu te-am iertat de mult (se strâng bine în brațe)*]. Acum, tocmai în acest moment, se aude, de afară, sub fereastră, vocea dumnealui, cum îi spune coana Veta soțului său, a lui jupân Dumitrache: *Chiriac*! *Chiriac*! Și, în timp ce, potrivit indicațiilor de scenă ale autorului, *Cei îmbrățișați rămân încremeniți ascultând*, se desfășoară un dialog antologic, una dintre gloriile inventivității teatrale românești:

CHIRIAC
(repede, fără s-o lase din brațe merge spre fereastră)
[...] Dumneata ești, jupâne?
JUPÂN DUMITRACHE
(de afară)

Dar ce, Chiriac puiule, nu te-ai mai culcat?

CHIRIAC

Încă nu, jupâne, acu mă culc.

JUPÂN DUMITRACHE

(de afară)

Somn uşor...

IPINGESCU

(asemenea)

Şi vise plăcute, onorabile!

JUPÂN DUMITRACHE

(depărtându-se treptat)

Chiriac, puiule, ia vezi de ce am vorbit, fii cu ochii-n patru, d-aproape de tot: mă ştii că ţiu când e la o adică...

CHIRIAC

(strângând pe Veta cu putere),

Lasă, jupâne, mă ştii că consimţ la onoarea dumitale de familist!...

Ce poate avea această scenă cu un teatru de tip mimesis, care să reproducă, cu alte cuvinte, situaţii, măcar plauzibile, dacă nu reale, din viaţa reală, ne putem întreba, pe bună dreptate; nu că o astfel de scenă nu ar fi posibilă în realitate, de vreme ce realitatea este cel mai îndrăzneţ constructor de situaţii absurde, dar logica ei nu este o logică de fapt real. Căci, spre exemplu, ce logică presupune prima intervenţie a lui jupân Dumitrache, de sub fereastră, când îl strigă, de două ori, pe Chiriac, pentru ca numai peste două replici, acelaşi Dumitrache să întrebe: *Dar ce, Chiriac puiule, nu te-ai mai culcat*? Deci, vorba celor vechi, din două, una: ori jupân Dumitrache ştia sau bănuia că omul său de încredere se culcase, după cum reiese din întrebare, şi atunci nu ar fi avut rost să-l strige, pentru că ştia că îl trezeşte din somn, ori conta pe varianta liniştitoare că acesta e treaz, şi atunci ce rost mai avea să-l întrebe dacă nu s-a culcat?

În realitatea economiei intime a comediei, însă, acest schimb de replici are un rol enorm; nu explicativ, pe linia de progresie a intrigii sau în planul de completare a psihologiilor unor tipuri scenice care nici nu sunt construite pe principii de psihologie; căci ce psihologie trădează Ziţa, Ipingescu ori chiar Spiridon? Veta şi Chiriac înşişi, în compoziţia dramaturgică a cărora par a se disloca şi aşeza elemente de geologie sufletească, nu sunt altceva, în această privinţă, decât ilustrări personalizate ale pasiunii, care îi absoarbe total ori care îi exprimă. În fapt, scena pe care am reprodus-o aproape în întregime rezumă elocvent şi concentrat schema de principiu arhitectonic a comediei, prin suprapunerea sau combinarea dramaturgică a diferitelor niveluri de realitate; Chiriac cu Veta, în dispunerea spaţială, sunt undeva

sus, la fereastră, iar jupân Dumitrache și Ipingescu undeva jos, în curte sau pe uliță, ei se află, doi câte doi, la alte nivele de realitate: cei de sus, Chiriac și cu Veta, sunt în planul de realitate pe care l-am numit nivelul 0, adică jos, iar cei de jos, jupân Dumitrache și Ipingescu, se află undeva sus, în ficțiunea pe care o construiește primul și o întreține al doilea. Adevărata, reala etajare a scenei, cea care deschide o adevărată prăpastie în construcția ei, se află în ființa dramaturgică a lui jupân Dumitrache, unică din punct de vedere fizic, dar însumând un cumul de niveluri de realitate/ficțiune prin funcția sa specifică. Când acesta îl cheamă repetat pe Chiriac și apoi verifică dacă e treaz, el, de fapt, supune controlului elemente din nivelul de realitate/ficțiune 0, fiind oarecum în prelungirea exercițiului care este un atribut și o funcțiune a stăpânului acestui plan, marcarea terenului, în continuarea rondului pe la posturile gărzii civile din cartier, în calitatea sa de căpitan al companiei de gardă civilă; dar tot atunci, când rostește *Chiriac puiule* și când îi recomandă să fie *cu ochii-n patru*, același actant dramaturgic face rapelul cu un alt nivel de realitate/ficțiune, cel de gradul II, al cărui constructor și gestionar unic și autoritar este. Simplitatea atât de concisă a scenei, în care prin replici de tot puține și chiar cuvinte izolate, se instituie niveluri atât de diferite de ficțiune și raporturi atât de complicate între ele, este la modul superlativ elocventă pentru capacitatea existenței de a conține și combina planuri atât de numeroase și de diverse de realitate. Odată cu cortina, impresia atât de pregnantă a acestui puternic nod dramaturgic se lasă peste un act care ne-a arătat din câte planuri, din câte întrebări și mistere este constituită existența, alimentând focul viu al interesului pentru ceea ce va urma de aici înainte în piesa la care asistăm sau al cărei text îl descifrăm.

3.2.1.12. Din nou Tache pantofarul

Actul II începe, pe diagrama de durată a piesei, la puține momente de la finalul celui dintâi; sunt aceiași protagoniști în scenă, Veta și Chiriac, dar, amănunt ce poate avea importanța lui, autorul a ținut să precizeze, încă de la primele cuvinte ale textului acestui act: „Aceeași odaie. – O lampă cu gaz arde pe masă". Ca și cum ar fi o luminiță de atenție, un semnal; și chiar așa poate să fie, căci întreaga scenă I și bună parte din a II-a se mențin în nivelul de ficțiune 0, iar celalalte planuri, rămase în umbra presupunerii, există fără a se manifesta. În scurta convorbire dintre cei doi amanți, o conversație intimă și domestică a relației lor speciale, intervine un fugar apel în afară, ca

o incursiune în universul exterior acestei intimități: este pomenit același enigmatic Tache pantofarul de la Sfântul Lefterie. La ce bun? Ca să probeze cât este de zelos Chiriac, în misia lui de sergent al companiei? Desigur, asta se și realizează, dar în ce scop și de ce tocmai așa, de ce tocmai prin Tache pantofarul de la Sfântul Lefterie, un element străin oarecum de universul casnic al piesei și care, iată, intervine a doua oară în țesătura ei?

Acest Tache pantofarul poate da titlul unui subcapitol de analiză sau decodare a limbajului piesei lui Caragiale; el este un component cu totul particular al proiectului dramatic, pentru că are, într-un fel ca și Ghiță Țircădău, dar mai mult decât acesta, calitatea de a fi, totodată, și înăuntru, și în afara universului casnic al piesei. Fostul cumnat este și el și înăuntru și în afară, dar Tache pantofarul este mai în afară decât el, pentru că este mai puțin înăuntru. Țircădău este, totuși, un fost de-al casei, de-al familiei, chiar dacă admitem că a umplut-o de rușine prin purtările lui, dar Tache pantofarul este cu totul exterior acestui spațiu destul de bine limitat, atât de exterior încât, în conversația care a avut darul să-l introducă, din actul I, i se agață de gât semnalul vizibil care îl arată a fi al altora, *de-al ciocoilor, finul lui Popa Tache*. Și, totuși, într-o anumită măsură, el este și dinăuntru, pentru că ține de companie și în acest sens are Chiriac de-a face cu el. Dar fiind, așa cum am văzut, atât dinăuntru cât și din afară, într-o construcție etajată pe diferite niveluri de realitate, Tache pantofarul ține nu numai de compania de gardă civică al cărei căpitan este jupân Dumitrache, iar sergent – Chiriac; el ține, și acesta este rostul convocării sale repetate în textul comediei, el ține de același nivel de realitate/ficțiune de care țin mișcările exterioare ale piesei și personajelor, nivelul 0. El ne arată că diferitele niveluri de realitate/ficțiune nu se delimitează și nu se constituie spațial, prin elemente de pe scala aproape-departe sau înăuntru-afară, ci ele se constituie substanțial, dacă se poate spune astfel; dacă ne mai aducem aminte că singurii creatori de planuri ficționale ai comediei sunt jupân Dumitrache și Rică Venturiano, acesta din urmă prezent, până acum, în prezentul piesei, doar prin cele două mesaje scrise, ne dăm seama și mai complet de calitatea de element al planului ficțional 0 a lui Tache pantofarul. Este adevărat că, în realitatea textuală a piesei, el nu există ca atare, el nu este decât o creație a lui Chiriac, nu există decât în acest fel, dar, prin el, pe de o parte, se demonstrează incapacitatea de creație ficțională a acestui agent dramatic și, pe de alta, poate, se aduce, indirect, un argument pentru calitatea de realitate ficțională de grad 0 a tuturor acțiunilor și evoluțiilor lui Chiriac, inclusiv a descărcărilor lui pasionale. Ceea ce înseamnă că, invocându-l pe Tache

pantofarul de la Sfântul Lefterie, spre finalul unei conversații care încheia un lanț dramatic de descărcări pasionale, Chiriac își afișa legitimația lui 100% de realism și constructor de realitate 0.

Încât, scena cu aparență romanțioasă care urmează, inclusiv cele două fragmente poetice inserate aici și care o au ca unic protagonist pe coana Veta, poate fi mai credibil că ține de nivelul de realitate/ficțiune al consumului pasional al celor doi și nicidecum de regimul fantezist al lui „*angel radios*!" care se încheie cu „*aici anexata poezie*". De altfel, cel puțin cel de al doilea citat în versuri apasă limpede pe comuniunea sentimentului:

„Când ore de-ntristare vor turbura vreodată
Frumoasa-ți inimioară, tu vezi portretul meu,
Și crede că eu sufăr cu tine deodată,
Și c-amândoi atuncea compătimim mereu."

Regia de lumini, pe care o imaginează autorul, chiar ținând cont de mijloacele rudimentare ale teatrului de acum cinci sferturi de veac, poate conține sensuri aparent ascunse, dar care pot deveni spectacular explicite la o lectură corectă: astfel, despre Veta, care murmurase strofa de mai sus, ni se spune: „*Urmează mai încet; micșorează lumina lămpii de tot și începe a se pregăti de culcare. – Ușa din fund se deschide încet în vremea asta, și se arată Rică Venturiano; odaia este foarte slab luminată de flacăra închisă a lămpii.*"

3.2.1.13. Și din nou „Angel radios!"

De acum, în comentariul nostru, nu mai are rost să ne facem că nu pricepem ceea ce se întâmplă în comedia lui Caragiale și sperăm că putem invita liniștiți pe cititorul nostru să ni se alăture; ceea ce presupune că putem spera să fi început să funcționeze coerența nivelurilor de percepție. De fapt, într-o atmosferă cu atâta grijă dramaturgică pregătită, în care jocul luminilor și umbrelor poate avea un rol capital, mai întâi intră în scenă, mai corect spus, în planul realității ficționale de grad 0, printr-un promotor al ei, nimeni altcineva decât tocmai realitatea ficțională de grad II; acest contrast puternic, care sare peste un nivel intermediar, între gradurile extreme de ficționalitate, asigură calitatea teatrală absolut superioară a scenei ce va urma și care conține o confruntare directă, am putea spune chiar aproape brutală, a acestor două atât de diferite niveluri de realitate/ficțiune: lucrurile sunt arătate prin tocmai contrariul lor. Fragmentul teatral are toate

ingredientele unei ciocniri dramatice cvasi-explozive, chiar dacă, dar, poate, tocmai pentru că începe cu același gest verbal cu care debutase, nu cu mult înainte, altă scenă-cheie a comediei: *Angel radios*! Cum se știe din experiența scenică, dar și din cea comună, repetarea absolut identică poate fi un simplu gest ratat, dar poate fi și o izbândă, cum se întâmplă în cazul de față, când importanta noutate a scenei stă în faptul că reduce binomul celor două niveluri contrastante de realitate/ ficțiune la cele două persoane singulare ale celor mai proeminenți reprezentanți ai lor; este ca și în situația din basme și din istorie, când „oștile stau față-n față" și când, în spațiul liber dintre ele, înaintează câte un viteaz din fiecare tabără, pentru a reduce confruntarea la cea mai simplă ecuație posibilă.

De aici, însă, se pot naște câteva analize comparative ale principalelor figuri ale proiectului dramatic. Spuneam, în această privință, despre jupân Dumitrache că este factorul cel mai bogat în putere de invenție, manipulare și instituire a diferitelor niveluri de realitate; capacitatea lui creatoare, în aceste sensuri, acoperă întreg spațiul dramatic, toată materia teatrală, gama întreagă a jocurilor combinatorii care compun, în totalitate, comedia. Rică Venturiano, în schimb, se arată, de pe acum, și se va confirma, în viitorul piesei, cel mai îndrăzneț vizionar pe abcisa nivelurilor de ficționalitate; el construiește și trăiește exclusiv în cel mai înalt dintre aceste niveluri, de unde nu coboară nici măcar cu o jumătate de pas și unde are miraculoasă capacitate de a proiecta toată materia dramaturgică, orice temă comediografică îi iese în cale. În schimb, coana Veta pare a fi egalul lui perfect, dar cu semnul întors, geamănul lui invers, promotorul absolut al nivelului 0 de ficționalitate; este adevărat că „rușinoasa" consoartă a lui jupân Dumitrache, amanta lui Chiriac și sora mai mare a Ziții, se află în raporturi imediate și particulare cu fiecare dintre aceste repere teatrale, dar cu fiecare în felul său: cu *dumnealui*, ca obiect al unei ficționalizări evidente, de gradul al II-lea, miză centrală a idealului casnic suprem al acestuia: *onoarea de familist*, cu nimic mai puțin transfigurată într-o ficțiune de către soțul său decât fusese Dulcineea din Toboso de către cavalerul său adorator; și, cu tot acest transport atât de evident și puternic, coana Veta continuă să rămână ceea ce este: o femeie pe deplin comună și pe deplin femeie. Ea este, desigur, sora mai mare a Ziții, cu care consună deplin în complacerea în non-ficțiune, din care nici una, nici alta nu ies decât în scurte incursiuni în planul I de ficționalitate, în acele construcții de teatru în povestire (teatru) de care, totuși, sora cea mică pare mai productivă. În fine, Veta mai este și perechea reală a lui Chiriac, cel pe care jupân Dumitrache

el, într-o pe cât de simplă, pe atât de reală criză de gelozie și pe care Tache pantofarul îl legitimează cu pecetea realismului, pe panoplia realității reale, cum se prinde o insectă, pe foaia de insectar, cu acul cu gămălie. Dintre toți, însă, cu care Veta face pereche și pe care îi însoțește, concurându-i, totodată, pe cărările realului real ori, cel mult, ale ficțiunii de grad I, numai Veta a fost aleasă, căci numai ea putea fi aleasă, fiind destinată de însăși miza piesei, să joace, alături de perechea sa absolut contrastantă, Rică Venturiano, în ceea ce, pe drept cuvânt, am putea numi marea scenă a comediei, respectiv a confruntării nivelurilor extreme de ficționalitate. Aici este punctul central, aici este înfipt pivotul piesei, până la care duc toate sensurile ascendente și de la care pornesc cele descendente. Până acum a fost construcție, de acum încolo urmează dezlegare.

Termenii concreți ai acestui suprem nod dramatic sunt pe cât de simpli, pe atât de limpezi, începând cu bomba luminoasă, care are puterea de a mai exploda încă o dată, cu maximum de efect: *Angel radios*!, care zdrențuiește și aruncă în aer cortina de pe miraculoasa lume ficțională pe care o construiește și în care se complace cu atâta elan Rică Venturiano: *...mi-am pierdut uzul rațiunii... sunt nebun... Sunt nebun de amor; da, fruntea mea îmi arde, tâmplele-mi se bat, sufer peste poate, parcă sunt turbat....Sunt un june tânăr și nefericit, care sufere peste poate și iubește la nemurire. ...te iubesc precum iubește sclavul lumina și orbul libertatea. ...nu, orice s-ar zice și orice s-ar face, eu voi susținea, sus și tare, că tu ești aurora, care deschide bolta înstelată într-o adorație poetică plină de...tu ești angelul visurilor mele, tu ești steaua, pot pentru ca să zic chiar luceafărul, care strălucește sublim în noaptea tenebroasă a existenții mele...*

Aceasta este ficțiunea pe care o rezumă, o propune și o construiește Rică Venturiano; particularitatea ei esențială nu este nimic altceva decât artificialitatea delirantă, în care bine cunoscutul nonsens cu sclavul/lumina și orbul/libertatea nu acuză pur și simplu prostia, ci semnalează nonsensul general, constitutiv, care fundamentează ficționalitatea extremă, deosebind-o de realitatea comună, care trebuie să fie rațională pentru a fi utilizabilă și funcțională. Acestui plan de ansamblu ficțional, pe care îl definește și îl centrează un nonsens, i se opun, prin replicile Vetei, componente, relații și judecăți din planul realității reale, al bunului simț comun și al aritmeticii simple a evidenței: *Nebun?* [...] *Săriți, Chiriac! Spiridoane! Turbat? Domnule, spune-mi degrab'* [...]*: cine ești, ce poftești, ce cauți pe vremea asta în casele oamenilor? Ei! ș-apoi? Ce-mi pasă mie?... Vai de mine! Ăsta e vun pungaș: a aflat că nu-i dumnealui acasă și umblă să ne pungășească.*

e vun pungaş: a aflat că nu-i dumnealui acasă şi umblă să ne pungăşească. Adevărat, domnule, parol că eşti nebun. Visezi; ţi-am scris eu dumitale vreo scrisoare? ...Ha! ha! ha! acu înţeleg eu tot! ... Da'cum, Doamne iartă-mă! să nu râz? ... mă cunoşti? ...ştii bine cine sunt? Zău? ia uite-te bine!... Bine, pardonul ca pardonul, dar te rog, dacă ţii la pielea dumitale, să te duci mai degrabă, să ieşi curând din casa asta, că, Doamne fereşte! de te-o călca aici bărbatu-meu [...] *e în stare a fi capabil să te omoare.* E ca şi cum, şi tocmai aşa şi este, cuibul călduţ al realismului casnic, peste care domneşte, era să zicem: peste care clocește Veta, ar fi agresat nu pur şi simplu de „bagabonţii" de care se temea, până la un punct, jupân Dumitrache, dar de cojocul cărora avea ac mai cu seamă Chiriac, ci de ceva mult mai ameninţător şi cumplit, despre care coana Veta nu prea ştie bine ce este, dar pe care îl bănuie învecinat sau înrudit cu nebunia. Interesant este că, în această confruntare dintre două nivele atât de opuse de realitate, cel pe care este stăpână Veta şi cel pe care îl produce Rică Venturiano, pare a apărea, la un moment dat, o concesie din partea celui de al doilea; este ca şi cum am vedea personajul coborând, de pe o terasă sau de la un etaj superior, o treaptă, de fapt, mai multe trepte, şi evoluând pe suprafaţa unui parter sau chiar mai jos. Este povestea, pentru că, asemeni oricărui personaj care se respectă, din universul dramaturgiei lui Caragiale, şi el are povestea sau poveştile lui, întâlnirilor de la *Iunion* şi a urmăririlor, văzute din punctul de vedere al lui Rică. Subliniem: din punctul de vedere, pentru că, aici, se pare că Rică se situează pe acelaşi palier de realitate cu coana Veta, de la nivelul 0 al căruia, abia câteodată se înalţă pe vârfuri, pentru a privi, oarecum peste gard, în balconul ornat cu norişori albi şi amoraşi ai construcţiei/viziunii sale obişnuite:

Da; chiar atunci seara, când privirile noastre s-au întâlnit, am citit în ochii tăi cei sublimi că şi tu corespunzi la amoarea mea. [Aceasta e viziunea spre balconaş] *M-am luat după tine chiar în seara aceea până la Stabiliment.* [Acum şi în continuare se află la parter.] *Simţisem că mitocanul de cumnatu-tău mă mirosise, ştia că mă ţiu după voi* [Rică e în plin realism, nu numai prin orientare topografică, ci şi printr-una socio-umană; continuă să rămână pe acest palier.]; *şi, abandonându-mă curajul de a mai intra într-o stradă fără lampe gazoase, m-am întors îndărăt, pentru că mi-era frică să nu pat vun conflict cu mitocanul.* [Şi Rică Venturiano continuă în acest regim, dar ţinta lui este una singură şi sigură; saltul în balconul cu amoraşi pe care îl propune presupusei:] *am venit pentru ca să-ţi repet că* (cade iar în genunchi [succesiva schimbare de nivel, în această scenă, în relaţia Veta-Rică,

traduce cât se poate de explicit, în fapt concret de imagine teatrală, diferența dintre nivelurile de realitate în care evoluează cei doi; nu contează faptul că, în aparența realității, Rică se coboară, căzând în genunchi; în planul relației esențial semnificative, deci simbolice, uneori susul poate semnifica josul și invers.]) *nu, orice s-ar zice și orice s-ar face, eu voi susținea, sus și tare, că tu ești aurora, care deschide bolta înstelată într-o adorație poetică, plină de*...Cum bine se știe, acestui început de transport delirant, Veta îi răspunde cu hohotul sănătos de râs al realismului, ceea ce provoacă reacția celuilalt în termenii delirului melodramatic: *Râzi, râzi, ingrato, de amoarea mea?*

Reacția spontană a directivei realiste este râsul, judecata ei logică, identificarea, cunoașterea și re-cunoașterea, care este unul dintre mecanismele aristotelice principale ale dramaticității: *Apoi știi dumneata cu cine vorbești?... mă cunoști?... știi bine cine sunt?* De unde nevoia unui răspuns definitiv, prin culminația delirului și reactualizarea semnului, mărcii sale definitorii: *angelul*, reluat în câteva succesive ipostazieri: *Cum să nu știu! tu ești angelul visurilor mele, tu ești steaua, pot pentru ca să zic chiar luceafărul, care strălucește sublim în noaptea tenebroasă a existenții mele*...Conceput, în viziune scenic-metaforică, prin jocul de lumini, momentul teatral în care am poposit își găsește culminație și rezolvare prin aducerea procedeului la un stadiu superlativ: *Veta trece la lampă, i mărește focul și se pune cu chipul în bătaia luminii.* În acest moment, cel puțin pentru un timp, se întrerupe cariera de constructor și instaurator de ficțiuni de ultim grad a lui Rică Venturiano; el este nevoit să accepte sub tălpi podeaua joasă și concretă a realului ficțional de grad 0 și să înfrunte rigorile ei, începând cu scuzele pe care le datorează: *Scuzați... pardon...*, continuând, în crescendo, cu teama de furia ucigașă a lui jupân Dumitrache: *Să mă omoare!*, cu aceea, mai teribilă, de Chiriac: *Chiriac!* și sfârșind cu cea mai concret-teribilă dintre toate: *Levorverul!... Madam, vă rog să binevoiți a-mi da drumul d-aci de urgență*...Că personajul se află, în continuare, în regimul sau pe palierul realului de grad 0 este probat prin replica lui imediat următoare care, în ciuda împestrițării cu neologisme, dar cu nicio deformare fonetică, este, din punct de vedere scenic-funcțional, un simplu indicator de identitate, înecat în prozaism: *profit de ocaziune spre a vă ruga [...] să primiți asigurarea înaltei stime și profundului respect, cu care am onoarea a fi al domniei-voastre prea supus și prea plecat, Rică Venturiano, arhivar la judecătoria de pace circumscripția de galben, poet liric și colaboratore la ziarul „Vocea Patriotului Naționale", publicist și*

studinte în drept. Replica Vetei, celebră, de acum, în analele spectacologiei române, nu face decât să aplice câteva ştampile de autentificare pe acest buletin de identitate verbal care este şi o declaraţie de adeziune la regimul lucrurilor comune, luate aşa cum sunt: *În drept, în strâmb, ce-mi pasă mie! du-te odată, ori ţi s-a făcut pesemne de vun conflict*.... În acest moment, de spaima lui jupân Dumitrache, dar mai ales de a lui Chiriac şi a „levorverului", tânărul Rică s-ar fi lepădat de orice şi s-ar fi declarat cetăţean leal al oricărei republici a realismului fără ficţiuni*: nu, madam, nu; eu sunt un june cu educaţie, nu voi să pat niciun conflict!* Urmează, cum se ştie, puţin glorioasa salvare pe fereastră a lui Rică, la auzirea vocilor din afară, dintre care a lui jupân Dumitrache bate în cuie foarte puternice, pe panoul realităţii, lucrurile văzute: *Îţi spui că i-am văzut eu capul pe fereastră. E aici în casă.*, iar a lui Ipingescu le fixează cu un piron*: Rezon!* Dar, pentru a ieşi în bezna nopţii furtunoase de afară, tânărul Rică mai avea nevoie de un imbold, care nu putea fi decât un ultim brânci, din realitatea reală, cu cumnaţi mitocani şi tejghetari cu „levorvere", în cea salvatoare a ficţiunii sale; i-l dă realismul ultim, realismul total, de cel mai jos nivel al Vetei care, la autorecomandarea tânărului, în fapt, un exerciţiu oarecum stilizat de identificare totuşi realistă*: Cocoană, eşti o damă venerabilă; profit de ocaziune, spre a vă ruga* [...] *să primiţi asigurarea înaltei stime şi profundului respect, cu care am onoarea a fi al domniei-voastre prea supus şi prea plecat, Rică Venturiano, arhivar la judecătoria de pace circumscripţia de galben, poet liric, colaboratore la ziarul „Vocea Patriotului Naţionale", publicist şi studinte în drept...*, răspunde foarte terestru, dar deosebit de semnificativ: *În drept, în strâmb, ce-mi pasă mie! du-te odată, ori ţi s-a făcut pesemne de vun conflict*... Pentru că nici sensurile derivate, nici cele presupuse nu contau acum, ci numai realitatea, vrea să spună replica Vetei; iar realitatea era că sta să vină dumnealui, *mitocanul, de*!...

Iar tânărul recunoaşte că acest imbold nu-l putuse cere şi nu-l putuse primi decât de la coana Veta, care tocmai ea este stăpâna realului, pentru acest moment şi, orice s-ar spune, chiar pentru întregul piesei: *Madam, cocoană! Ai mizericordie de un june român în primăvara existenţii sale! De-abia douăzeci şi cinci de roze şi jumătate înnumăr, douăzeci şi şase împlinesc tocmai la sfântul Andrei...Scapă-mă!* Astfel, cu ultime semnale către lumea realului*: Pardon!... scuzaţi!...bonsoar!*, Rică dispare în noaptea tenebroasă a ficţiunii sale.

3.2.1.14. „Ce comèdie!"

Rămâne, în lumea acestui real, real fictiv, bineînțeles, coana Veta, să rezume, în termenii cei mai preciși cu putință ai percepției comune, tot ce s-a întâmplat până acum; este o nouă probă de stăpânire, de dominare conștientă a universului pe care îl are în seamă: *Ce comèdie! Doamne sfinte! Dacă-l prindea Chiriac, îl omora. Vezi dumneata cine mi-a fost soră-mea Zița! D-aia se ținea dumneaei de capul meu să tot batem grădinile; era amorezată. Și eu, proastă, să nu știu nimic, și să-mi fac zile amare cu Chiriac din pricina lui musiu ăsta...* Ceea ce urmează este o nouă confruntare între două niveluri diferite de realitate; să fim atenți! Veta era de acum coborâtă, deci descinsese de pe treapta de unde se putea vedea în balconul cu amorași pe care îl construise Rică, spre care nu se știe dacă aruncase măcar vreo privire, dar se situase în preajma acestuia, pentru a-i permite junelui trecerea dincolo; acum femeia coboară și se așază unde? Tocmai la masă, care este centrul oricărui univers casnic, real sau fictiv, și se face că lucrează, deci lasă să pară că ar fi intim, mecanic implicată în substanțialitatea materială a realității. În schimb, ceea ce am putea numi partida adversă, adică jupân Dumitrache și Nae Ipingescu, intră furioși... *cu săbiile scoase...* Conotațiile simbolice ale acestui fel particular de intrare, atât de spectaculos și eficient scenic, ușor se poate bănui cât sunt de numeroase și fertile; nuanțele interpretative, asemenea. Principial, însă, ceea ce rămâne din acest mod de intrare, și este important, este caracterul lui agresiv, în nuanță războinică, pe cât se poate contrastantă cu ceea ce am putea numi confortul casnic al situării dominatoare în realitatea reală, care o înconjoară și o definește pe coana Veta, exprimat într-o pornire de râs pe care textul nu o consemnează ca atare, dar la care jupân Dumitrache este sensibil și reacționează: *Nu râde, cocoană...* La care Veta răspunde acuzând lipsa de realism, adică de firesc: *Zău, că nu ești în toată firea!* Și completează programul și desenul realității reale prin exerciții de logică elementară: *auzi că de ce nu m-am culcat: pentru că nu mi-a fost somn*, și marcarea unor repere importante, cu statut de obligativitate, din calendarul diurn sau anual: *Ce? Vrei să mă culc și să-mi las lucru? Mâine e sărbătoare, trebuie să mă gătesc să merg la biserică.* Se poate un program, mai limpede exprimat și mai vizibil marcat, al realismului?

În fața unor evidențe atât de solide, nici jupân Dumitrache nu are replică; de altfel, cum se știe, mai ales în ritualicele sale conversații cu Nae Ipingescu, care sunt prilejuri și modalități de a-și defini și marca teritoriile

propriilor construcții iluzorii, fie ele de grad I sau II, consortul coanei Veta o așază, întotdeauna, pe aceasta undeva mai la o parte; acel *știi dta cum e nevastă-mea*, de fapt, înseamnă mai mult *știi dta în ce lume e nevastă-mea*, iar răspunsurile prea puțin variabile ale ipistatului: *rușinoasă, mie-mi spui*? nu înseamnă altceva decât că acesta recunoaște și semnalează așa-zicând sfiala, dar noi putem să-i spunem mai bine inapetența Vetei de a intra, adică de a locui, de a se complace la alte niveluri de realitate decât la cel propriu. Despre aceasta, conștiința particulară a lui jupân Dumitrache este atât de sigură încât știe perfect ce soluție de moment poate avea impasul, în care pare să fi intrat scena, prin antinomia ireductibilă dintre cele două incompatibile nivele de realitate: *Cocoană, du-te dincolo, aci avem treabă; du-te curând*. Iar mai târziu: *Du-te, cocoană, și nu râde*. Ceea ce, în termenii situației date, adică ai confruntării antinomice a două niveluri distincte de realitate, nu înseamnă nimic altceva decât: du-te, refugiază-te, izolează-te în propriul tău nivel de realitate, aici, în al nostru, nu ai loc, ești străină, cu râsul tău, care nu înseamnă numai proclamare a spiritului realist, a programului de de-ficționalizare, ci și sfidare. Pentru că Dumitrache este dus de demonul său constructiv și instaurator, el trebuie să-l asculte până la capăt, trebuie să-i urmeze logica prin care nu se ține altceva decât culminația pornirii agresive; el trebuie să-și cheme aliații, ca să-și formeze oastea, pentru a învinge odată, definitiv: *Spiridoane*! *Chiriac*! *Chiriac*! *Spiridoane*!, iar când aceștia, pe rând, apar, i se dau fiecăruia câte o lecție și un îndemn de a se încadra rapid în rigoarea nivelului de realitate al ficțiunii. Pentru aceasta, Spiridon este luat de păr, ca să mai recunoască o dată cine stabilește regula și să știe că regula este că, în orice variantă, el nu scapă de păruială. În schimb, dacă despre Chiriac, deocamdată, ni se spune că: *Doarme în odaia dumnealui…*, înseamnă că omul de încredere al patronului și amantul consoartei acestuia întârzie încă într-un alt plan de realitate. Față de aparența atât de amenințătoare, teribilă, a nivelului pe care îl construiește și îl instituie jupân Dumitrache, de astă dată, vorba Vetei, *cu sabia scoasă, ca la bătălie*, fluturându-l ca pe sperietoarea cea mai de temut a valorii superlative, pentru el, onoarea de familist, Chiriac poate avea, într-adevăr, aparența de uitare în somn, obnubilare hipnotică. Iar prăpastia dintre cele două niveluri: unul, al presupusei inconștiențe totale și celălalt, al conștiinței acute, acute până la incandescență, a realității ficțiunii, este plastic clamată de cel care o instituie: *Eu arz în foc și toți trag la aghioase! Eu arz de onoarea mea de familist și lor de somn le arde*... Dialogul care urmează, între cei doi, jupân Dumitrache și Chiriac, reprezintă tocmai încercarea

treptată și repetată a celui dintâi de a-l atrage și pe cel de al doilea în realitatea ficțiunii sale: *M-am nenorocit! Pentru ce? S-a dus ambițul! Cum? Tocmai la ce am ținut... Ce? Mi s-a necinstit onoarea de familist*! Chiriac este, însă, stăpân pe realitatea realității sale și dacă, pe treptele dialogului lor sacadat, din replici scurte, el este obiectul unui transport, aceasta se face tot numai în interiorul nivelului său de realitate, unde nu se cunoaște și nu funcționează închipuirile, dar se cunosc și funcționează furia și gelozia; încât el știe ce spune: *Las'pe mine, jupâne*. În scurta conferință strategică pe care o reprezintă replicile următoare, jupân Dumitrache nu are niciun rol, pentru că el numai ca ființă concretă, contur exterior, ține de lumea realității reale, a ficțiunii de grad 0, așa că, pentru el, pentru partitura lui, rămâne, cel mult, lamentația în termenii catastrofei extreme: *Mi s-a dus ambițul, nu mai voi să știu de nimic! Mi s-a necinstit onoarea de familist, acuma nu mai îmi pasă măcar să intru și-n cremenal*! În schimb, Nae Ipingescu, care este un permanent și neobosit interpret sau navetist între planuri, și Chiriac, puterea executivă a realului real, pot schița planul campaniei viitoare; începe Ipingescu, de la nivelul instrucției sale topografice de despărțământ: *Să am pardon: fereastra asta dă pe schele, schelele merg până-n capătul binalii. ... Ei! acolo nu-i scară? Dacă o fi ieșit pe aici pe fereastră, s-a dus, a scăpat pe maidanul lui Bursuc*. Continuă Chiriac, mult mai înfipt și mai competent în realitate, până la detaliul casnic/gospodăresc: *Nu se poate să fi găsit scara. Schelele se-nfundă în podul grajdului; podul nu-i podit până acuma, e gratie numa, și scara este în partea ailaltă, în dosul binalii.*

Nu se poate să ne scape diferența apreciabilă dintre felul de a vedea lucrurile, în mod realist, totuși, al lui Ipingescu, care le consideră în mare și bazat pe presupuneri, și al lui Chiriac, care este instruit până la amănunt în geografia și istoria realității; tocmai așa se explică și disponibilitatea celui dintâi de a accepta, în anumite limite, și alte niveluri de realitate, și dedicarea totală a celui de al doilea realismului și realității, pe care le slujește cu toată ființa sa:

Jupâne, vrei să punem mâna pe el? După mine curând! Nene Nae, ațin'te după noi! Odaia lui Spiridon [...] *dă tot pe scara a mare. Pe scara pe unde ați venit, n-a putut fugi. Pe aici, pe schele, a ieșit. Trebuie să fie ascuns în podul grajdului la capătul binalii. 'Aideți după mine. Tii! Nu scapă el din gheara mea nici mort!*

Intervenția Vetei, care reintră în scenă în acest moment, adică tocmai la apropont, nu este, desigur, numai în spiritul grijii față de integritatea fizică a amantului ei, ci și, sau, poate, mai ales, în cel al atenției pentru

detaliul realist care asigură nivelul de realitate/ficțiune 0: *Sunteți nebuni?* [adică: sunteți de pe altă lume?] *Vreți să se rupă schelele cu voi? Chiriac, nu știi că schelele sunt părăsite de trei săptămâni?* Schimbul de replici ce urmează se află pe buza prăpastiei, tocmai la pragul ferestrei concrete din scenă, care se poate numi și pervaz, un fel de buluceală la strâmta portiță de trecere dintr-o lume fictivă în alta, aici, din scenă în afara ei: *Lasă-ne cocoană!* (vrea s-o dea în lături, ea nu se lasă.) *Lasă-ne cocoană! Pardon!* Când Veta îl avertizează pe Chiriac că iar o fi vreo ficțiune: *Iar te iei după vreo bănuială de-a dumnealui, iar? Ai uitat ce...*, riposta lui jupân Dumitrache este cât se poate de precisă: ea semnalează și pretinde a certifica, prin amănunte concret-reale, realitatea reală a ficțiunii sale: *Da, bănuială... cu ochilari la nas și cu giobenu-n cap*! Pentru că acesta și este adevărul: ficțiunea lui Dumitrache este o realitate „cu ochilari și cu gioben".

Dar cei trei au ieșit pe fereastră, trecuți, peste pervaz, în spațiul ficțiunii, pe urmele himerei cu ochilari și cu gioben, iar în locul lor a intrat în scenă Zița, sora și partenera de realism și realitate a Vetei, dar nu întru totul egală cu aceasta; pentru că, nu-i așa?, o soră, ca și un frate, este un alter ego oarecum diferit. După cum este și programată, sora mai mare rezumă, strategic, situația, în termenii celei mai precise realități reale: *Ziță, Ziță, tu mi le faci pe toate, tu m-ai dus la „Iunion", tu ai dat nas amploiatului să se ție după noi, de mi-am găsit beleaua cu Chiriac*... Aparenta gafă a Vetei, de care profită aproape toate interpretările scenice, iar publicul se amuză copios și pe bună dreptate, nu reprezintă numai o defecțiune de dicție, de genul *lapsus linguae*, ci expresia unei optici, a unui fel de a vedea lucrurile în întregimea lor; textul Vetei referă asupra unui nivel de realitate, cu precizie și rigoare, ceea ce înseamnă că numele iubitului ei este pronunțat, în chip natural, în virtutea apartenenței lui la acest nivel; abia la surprinderea Ziței Veta realizează că, în realitatea impasului pe care îl descrie, intraseră și alții, adică și dumnealui, toți. Căci greu își poate pierde cumpătul o ființă, am putea spune și un mecanism ca Veta, programat să funcționeze exclusiv în regimul realității; dovadă, elementele de o precizie tranșantă ale relatării ce urmează: *L-ai chemat să vie, și în loc să vie la tine a venit aici. Și tocmai când să-i dau drumul înapoi pe ușe, iacătă-i dumnealui cu Nae ipistatul se suia pe scară strigând ca niște turbați...L-am făcut scăpat pe fereastră, i-am dat drumul pe schelă, ca să iasă pe la spatele binalii, pe portița dinspre maidan.*

Aici se pregătește un moment important din partiturile celor două surori care, să nu uităm, sunt, în grade și la moduri diferite, promotoare ale

realității reale; mai întâi, Zița reacționează cu spaimă la precizarea finală din povestirea Vetei. Atât de speriată e Zița, încât nu poate decât să repete întocmai cuvintele surorii sale: *Pe portița dinspre maidan*! Iar, după puternica întărire realistă din precizările Vetei: *Da, pentru că pe scara a mare s-ar fi întâlnit piept în piept cu dumnealui*, expresia care o definește esențial pe Zița: *Țațo! Per l'amour di Dieu! Portița dinspre maidan e încuiată...*

3.2.1.15. Biata Zița!

Biata Zița! Biată să nu fie!, vorba lui jupân Dumitrache, ficțiunea ei naturală este realul, unde se află sora ei mai mare, căreia îi spune țațo, și cumnatul mai în vârstă, căruia îi zice nene, unde trăiește împreună cu tușica, biata și ea, care se culcă odată cu găinile, fiind, poate, cel puțin din punctul de vedere al orientării și adaptării la ritmul cosmic, avanpostul cel mai înaintat ori cel mai înapoiat, dacă privim lucrurile din partea cealaltă, al opticii realiste, acceptând să trăiască numai printre și odată cu cele văzute, integrând, în mărunta sa existență, întunericul, nevăzutul, ca pe o neființă sau ființă în somn sau în vis, oricum, în lumea cealaltă. Din acest post al existenței sale meschine, alături de ființele care o populează și care constituie micul nucleu familial/comunitar al comediei, căci, oricum, este la nivelul 0, nu?, Zița este singura care tânjește spre altceva; atenție! din acest punct de vedere ea nu poate fi, însă, pusă alături de jupân Dumitrache, cumnatul ei mai în vârstă, pentru că, spre deosebire de ea, acesta nu aspiră, nu tânjește la altceva; el este cât se poate de mulțumit de condiția sa de pater familias, mic stăpân al cuibului familial, suveran încoronat cu galoanele de căpitan al vecinătății; față de alte niveluri de realitate, el este în raportul în care se află meșterul cu produsul său, Pygmalion cu sculptura lui; ele sunt obiectul creației sale, al creației sale de cel puțin trei feluri: constitutive, instauratoare și funcționale. Pentru că el le face, le instituie, adică le așază și le face să funcționeze; pe când, spre deosebire de el, biata Zița este ca pisica lângă boțul de brânză din dulapul cu geam: îl poate vedea, dacă se așază într-un unghi potrivit, dar nu-l poate atinge. Saltul ei în ficțional, atâta cât există, și există, spre deosebire de Veta, care nu-l încearcă: abia o ridicare pe vârfuri, ca să privească în balconașul pe care l-a forjat, în stil fin de siècle, Rică Venturiano, deci saltul Ziții în ficțiune sunt serile de la *Iunion* și, poate, lectura *Dramelor Parisului*... Dar *Dramele Parisului* au fost citite, toate câte-au apărut

pân-acuma, iar la *Iunion* nu se poate merge chiar în fiecare seară. Așa că Zița rămâne să tânjească, dând continuitate, în literatura română, acelui principiu bovaric pe care l-a inițiat, poate, Chirița lui Alecsandri, poate chiar vreo figură din *Păcatele tinereților* a lui Costache Negruzzi; și să mai pună câte-o floricică de stil, fin de siècle, desigur, pe suferințele sale: *per l'amour di Dieu...* dar și, neapărat: *Țață!*

Răspunsul Vetei dă dimensiunea exactă, metrică am putea spune, a primejdiei: *ulucile* [pe care ar fi trebuit să le sară monșerul Ziții] *sunt de doi stânjeni!* ca și diagnosticul lui Chiriac, principalul combatant și actor (actant) al primejdiei: *Chiriac e nebun!*, deci, încă o dată, e de pe altă lume, din alt nivel de realitate, a fost convertit și el, bănuiește Veta, la himera dumnealui, a lui jupân Dumitrache. La spaima maximă a Ziții: *Vai de mine! monșerul meu! mi-l omoară!*, Veta adaugă amănuntele înspăimântătoare ale concretului real: *Chiriac a luat pușca cu spangă și dumnealui a scos sabia*...Ceea ce aduce pe Zița în paroxismul spaimei: *Nu mai spune, țață, că mor!*

3.2.1.16. „Stai în numele Costituțiunii!"

Probabil că invocarea morții a servit necesității de culminație a arhitecturii dramatice; era nevoie și de o pauză apreciabilă, de o liniște totală: nu mai erau ce complicații să intervină, spiritul realist, aproape ca de contabil, al Vetei, le epuizase pe toate, încât înfruntarea părților, a cărei pregătire o reluase în rezumat tot Veta, era tot ceea ce se mai putea aștepta. Să ne gândim bine: duelul mut sau pantomima comică, cum vrem să-i spunem, a privirilor de la Iunion, urmărirea inversă, în două seri la rând, pe o schiță topografică marcată de insemne pitorești și simbolice totodată, caz rar întâlnit în dramaturgia scenică și, poate, și în cea filmică, chiar până astăzi, în care punctul de focalizare stă în persoana urmăritului și totul se desfășoară pe dos, urmăritorul fiind cel vânat, totul însumat în tensiunea întrebării: cine? cine este bagabontul, coate goale și mațe fripte care provoacă atâta furtună în confortul casnic și personal al reperului central al piesei?, ce urmărește el?, cum va reacționa soțul ultragiat?, dar amantul înșelat? Atâtea întrebări care-și așteaptă răspunsul; plus cele induse de misteriosul schimb de bilețele, prin Spiridon, al Ziții cu o persoană încă necunoscută, la care se adaugă cea privitoare la Veta: este ea, oare, chiar atât de fidelă lui Chiriac, dacă lui Dumitrache știm sigur că nu îi este?

Adusă în acest punct, curba ascendentă a tensiunii dramatice își creează momentul necesar de liniște totală, încărcată de așteptare, prin numai două replici scurte, schimbate între Zița și Veta și un mic detaliu de regie sonoră: *Nu mai spune, țațo, că mor! (se aude o dărâmare de scânduri.)* [acesta e efectul sonor; mărturii ale eficienței sale se găsesc până și în poezia lumii.] *Taci! (ascultă amândouă.)* [altă modalitate de a sugera, scenic, liniștea totală.] După care urmează un scurt semnal de avertizare, de afară, din exteriorul scenei și al planului de realitate în care se găseau cele două, din partea lui jupân Dumitrache, care pare a fi comandantul șef al operațiunii: *Ațin'te, Chiriac!* Și apoi expresia sonor-verbală a culminației: *Stai! În numele Costituțiunii!*

Lectura comună și comodă poate trece ușor peste această prea scurtă replică, rostită, cum precizează dramaturgul, de afară, după cum a și făcut-o; din perspectiva unei receptări a construcției pluridimensionale a teatrului caragialean, însă, ori putem să spunem și: din perspectiva unei optici pluridimensionale asupra acestui teatru, replica are o importanță capitală; și pentru că o rostește cine o rostește, adică ipistatul, Nae Ipingescu, denumit, în lista persoanelor piesei, amic politic al căpitanului, și pentru că spune ceea ce spune, adică: *Stai! În numele Costituțiunii!* Firește că, din punctul de vedere al practicii dramatice de detaliu, replica ar fi putut fi spusă și de Chiriac, care era mai avântat, chiar agresiv, și mai puternic; și, apoi, el doar era sergentul companiei, însărcinat să-i recupereze pe cei care lipseau la *ezirciț* și ar fi fost de așteptat să facă și arestările; dar și lui jupân Dumitrache i-ar fi putut reveni această onoare, pentru că el era, nu-i așa?, atât autoritatea reală supremă, cât și cel mai productiv creator și instaurator de ficțiuni. Și, totuși, semnalul legal este pronunțat de Ipingescu, și încă nu ca de obicei, cum s-ar fi cerut: *în numele Legii, ci în numele Co*[n]*stituțiunii*. Deci în numele unei legi fundamentale a unui teritoriu sau a unui stat, cum vrem să-l luăm, căruia, prin destule și destul de evidente semnale, dramaturgul intenționează să-i construiască, în piesă, o replică, miniaturală, e drept, ca proporții, dar deplin funcțională și așezată pe temeiuri existențiale dintre cele mai esențiale și mai semnificative, deci întru totul proporționată. Ipingescu îl somează pe presupusul intrus, agresor la onoarea unei familii etc., care ține, de fapt, de un alt nivel de realitate/ficțiune decât cel care îi este propriu, în numele Co[n]stituțiunii, care este un pact fundamental al coexistenței legitime a tuturor stărilor unui stat (statului) și este deosebit de util să ne amintim, acum, că articolul din ziarul pe care, mai întâi, îl sorbise cu ochii și apoi îl citise, amicului său politic, același

Ipingescu trata, ca să spunem așa, tot despre Co[n]stituțiune. Găsisem, la timpul potrivit, în scena citirii ziarului și, mai ales, în amănuntul dramaturgic al articolului de ziar, citit și comentat în doi, unul dintre resorturile-cheie cele mai importante, dacă nu chiar cel mai important, ale piesei lui Caragiale. Iată că, acum, lucrurile mai primesc un puternic spot de lumină: pregătindu-ne, fără să ne dăm seama, noi, ca spectatori sau cititori ai acestei piese, în mod treptat și cu desăvârșită măiestrie a gradației și efectelor, pentru întâlnirea decisivă dintre două niveluri de realitate atât de deosebite, despărțite de o adevărată prăpastie: unul al realității reale, adică al ficțiunii de grad 0, celălalt al realității ficționale, adică al ficțiunii de grad II, dramaturgul-demiurg este pe punctul de a aduce aceste două niveluri de realitate, în sfârșit, față în față. E drept, spectatorul/cititor nu asistă, deocamdată, personal la această confruntare directă; dar ea îi este comunicată, adică sugerată cu mijloace scenice, în ceea ce are mai esențial: trimiterea la un pact de stabilitate a unor stări diferite, cheie, cifru, moto interior al proiectului dramatic care se întemeiază pe stabilitatea, adică echilibrul unor stări diferite de existență/realitate/ficțiune. Totul rostit, adică instaurat, prin vocea acelui actant al scenei care nu face parte din formula de bază a nucleului familial/comunitar, dar care îi este apropiat, și ca prieten, desigur, dar, mai ales, ca oficiant, ca agent oficial al formei instituționalizate a aproape aceleiași comunități de vecinătate peste care veghea amicul său Dumitrache. Sare în ochi faptul că, fiind deosebit de importante, lucrurile, adică întâlnirea față în față dintre cele două niveluri de realitate, au luat, în proiectul dramatic, prin prezența și rostirea Ipistatului, și o turnură și chiar o expresie oficială și chiar de o anume solemnitate.

Evident că, la un astfel de semnal, pe cât de înalt și cuprinzător, pe atât de categoric, cele două surori din scenă nu pot reacționa decât și gradat, și specific: *L-a prins!* exclamă Veta, care cunoaște foarte precis cum este cu realitatea și o și spune cât se poate de limpede; *Ah! mor!*, scapă Zița, ca o culminație a puterii sale de a se transporta altundeva decât în nivelul său de realitate, cochetăria cu ficțiunea fiind, pentru ea, cum se știe, un capriț, un pamplezir. Acel *mor!* înseamnă că s-a trezit că-i fuge pământul de sub picioare, că i s-a terminat realitatea ficțiunii cu care se amăgise câtva.

Față cu o asemenea iminență catastrofală, simțul 100% realist al Vetei îi dictează și soluția, și inițiativa: trebuie să se traverseze, cu curaj, bariera dintre cele două niveluri de realitate: *Sunt în curte, 'aide să mergem degrabă.* Iar releul între cele două niveluri de realitate nu poate fi decât Zița care, fiind instalată pe unul din ele, începuse să aibă acces la celălalt. Deci

bine zice sora ei mai mare: *Tu ai făcut încurcătura, tu s-o descurci!* Şi ies amândouă din scenă, amândouă numindu-şi, cu îngrijorare, partenerul de nivel, cheia şi miza lui, pentru fiecare dintre ele: *Chiriac! Monşerul meu!*

3.2.1.17. Un Orfeu de Bucureşti

Ceea ce urmează imediat după evacuarea scenei este deosebit de important. Spaţiul de dincolo de fereastră funcţionase, până acum, în câteva rânduri, ca un indicator cât se poate de limpede al unui alt nivel de realitate; sigur că, tot până acum, cu exteriorul se comunicase prin uşa din dreapta scenei, dar acel exterior nu era foarte lămurit că ar reprezenta în mod consecvent un alt nivel de realitate şi, mai ales, nu dădea semne că ar îndeplini o funcţie programatică în acest sens; pe când funcţia ferestrei ca loc de trecere dintr-o realitate ficţională în alta s-a arătat evidentă în scenele anterioare. Numai că, până acum, sensul trecerii, al pasajului dintre două niveluri de realitate, fusese unic: din realitatea ficţională de grad 0, a cărei emblemă personalizată fusese Veta, în cele de grad I şi II, pe care, după cum ştim, le născocise şi instituise jupân Dumitrache; în relaţiile topografice concrete ale piesei, de pe scenă, prin fereastră, afară. Şi Rică Venturiano, agentul care a executat ultimul pasaj, a trecut din realitatea ficţională 0, în care a recunoscut-o pe Veta ca atare şi s-a legitimat, pe sine, tot ca atare, a păşit din acest nivel, peste pragul, pervazul ferestrei, în realitatea spaimei care era, pentru el, ficţiunea creată şi întreţinută de dumnealui, *mitocanul, de...* Iar acum Rică se întoarce, se întoarce din infernul care era, pentru el, ficţiunea geloziei turbate a lui Dumitrache Titircă, zis inimă-rea şi despre care unul dintre personajele cheie ale piesei spusese că este un al dracului rumân; ar fi mult, ar fi exagerat dacă, din această perspectivă a întoarcerii lui dintr-un infern, am vedea în junele român un alt, un nou Orfeu?

Dar să vedem cum este şi ce ne spune, odată întors, acest personaj; mai întâi, cum este: *este prăfuit de var, ciment şi cărămidă; părul îi este în neorânduială; pălăria ruptă; e galben şi tras la faţă; tremură şi i se încurcă limba la vorbă; i se năluceşte a spaimă din când în când şi îl apucă slăbiciune la încheieturi.* Sintetizând aceste indicaţii scenice, putem reţine două aspecte esenţiale: mai întâi, o deteriorare vădită a imaginii fizice, iar apoi semnele unei spaime pe care nu o putem califica altfel, măsurându-i dimensiunile extreme, decât ca pe o spaimă de moarte; într-un cuvânt, ipochimenul ni se arată ca întors din iad. Dar să ascultăm şi ce ne spune el:

Am scăpat până acum! Sfinte Andrei, scapă-mă şi de acu încolo: sunt încă june! Geniu bun al venitoriului României, protege-mă; şi eu sunt român! (răsuflă din greu şi îşi apasă palpitaţiile.) O ce noapte furtunoasă! Oribilă tragedie! (I se pare că aude ceva şi tresare.) Ce de peripeţiuni!... Ies pe fereastră şi pornesc pe dibuite pe schele! Mă ţiu binişor de zid şi ajung la capătul binalii... Destinul mă persecută implacabil... Schelele se-nfundă; nicio scară... Cocoana perfidă mă indusese în eroare...Vreau să mă întorc şi d-odată auz pe inimici venind în faţa mea pe schele. O iau înapoi fără să ştiu unde merg; mă împiedec de un butoi cu ţiment...O inspiraţiune... – eu ca poet am totdeauna inspiraţiuni! – m-ascunz în butoi! Paşii inimicilor s-apropie în fuga mare, mulţi inşi trec iute pe lângă butoiul meu înjurându-mă; eu, ca june cu educaţiune, mă fac că n-auz...Toţi se depărtează... Auz un zgomot, strigăte, ţipete de femei, în fine o împuşcătură. Zgomotul apoi încetul cu încetul se stinge, totul rămâne într-un silenţiu lugubru, numai din depărtare se aude orologiul de la Stabiliment bătând unsprezece şi douăzeci... oră fatală pentru mine! – Ies binişor din butoiul meu, mă târăsc de-a buşele pe schele şi mă pomenesc înapoi aici... Ce să fac? Pe unde să ies? Îmi trebuie o inspiraţiune ingenioasă... (pune mâna la frunte şi caută un gând.) Da, am găsit-o! să ies pe uşe.

Ca şi întregul text al comediei lui Caragiale, dar poate mai mult decât orice parte anumită a ei, acest fragment de text invită la valorificarea lui ca fapt de limbă creatoare; firește că nu vom încerca să punem în seama programului conştient al autorului anumite schiţe de intenţionalitate pe care bănuim că le putem identifica aici. Dacă este posibil ca ele să fie, mai întâi, identificate, iar apoi, valorificate, aceasta poate fi, credem, numai în virtutea calităţii lor de astfel de fapte creatoare, pe care le-a născut acea capacitate de invenţie proprie limbajului artistic pe care cei vechi au numit-o inspiraţie. În cazul relatării-monolog a lui Rică Venturiano, din asemenea fapte creatoare de limbă, putem întrezări elementele, dimensiunile şi sistemul de coerenţă ale unei anumite construcţii unitare, mai largi şi mai consistente, oricum, decât suma informaţiilor pozitive pe care acest text ni le transmite. Astfel, ca să începem cu marca lui cea mai vizibilă şi, în acelaşi timp, cea mai cuprinzătoare, va să reţinem înseşi caracterizările pe care emiţătorul lui le pronunţă; ele sunt: *o noapte furtunoasă*, care a şi dat titlul piesei, şi *Oribilă tragedie!*, la care se mai poate adăuga sintagma: *ce de peripeţiuni*. Cea dintâi formulare găseşte, pentru tot ce s-a întâmplat, echivalentul unui fenomen natural, furtuna; cea din urmă semnalează bogăţia şi calitatea întâmplărilor, cărora le putem găsi echivalent în specificările din *Poetica* lui

Aristotel și exemplificări apropiate chiar în eposul antic; căci de unde poate veni expresia: *Cocoana perfidă mă indusese în eroare*, dacă nu chiar din arsenalul epicei sau dramaturgiei clasice? În fine, cea din mijloc rostește esențialul, denumirea unei categorii estetice: *tragedia* și caracterizarea ei: *oribilă*. Abia câteva rânduri mai în jos, povestitorul acestor întâmplări puse sub respectivele etichete de natură estetică, care se consideră pe sine poet, evocă inspirația, un alt factor important al aceluiași domeniu: *O inspirațiune... – eu ca poet am totdeauna inspirațiuni!* În fine, ar mai fi de adăugat că povestirea lui Rică, una din multele povestiri care dau dinamică specifică teatrului caragealean, între toate celelalte, acuză vădite simptome poetice, nu numai prin lexicul înaripat, dar și prin ritmul și frazarea interioare, precipitate treptat spre o culminație prin care tensiunea se consumă și fraza se liniștește ajunsă la un liman odihnitor: *Auz un zgomot, strigăte, țipete de femei, în fine o împușcătură. Zgomotul apoi cu încetul se stinge, totul rămâne într-un silențiu lugubru, numai din depărtare se aude orologiul de la Stabiliment*...Ceea ce înseamnă că, între povestirile de instaurare dramatică din teatrul lui Caragiale, cea de față are nu numai o turnură, dar și o intenționalitate și o limpede conștiință estetică; ea nu este, deci, o simplă informare care poate să cuprindă, în textura ei, anumite elemente epice sau dramatice, ea este, în mod intenționat și conștient, în ansamblul ei unitar și coerent, un produs artistic de natura unei tragedii, pe de o parte, de tăria unei furtuni, pe de alta, de consistența epică a unei povestiri captivante, în al treilea rând, prin mulțimea de peripețiuni; dar, în plan estetic, în vecinătatea cea mai apropiată a tragediei, din teritoriul epicului, este epopeea. Nu vrem să spunem, Doamne ferește!, că ceea ce crede a fi trăit eroul lui Caragiale și apoi povestește cititorilor și/sau spectatorilor ar putea fi o tragedie; dar nici nu se pot trece cu vederea acele elemente, puține și fugare, desigur, din panoplia și caracteristicele genului sublim prin excelență cu care acest punct nodal din piesa respectivă este cu evidență ornat. Cumpănindu-ne astfel, între evidență și nesiguranță, putem lăsa, în urma comentariului, un bun câștigat: nu ridicolul, pur și simplu, nici caraghiosul ori derizoriul, iarăși pur și simplu, reprezintă trăsătura esențială a acestei scene cu axul ei central, povestirea lui Rică Venturiano, ci perspectiva transfiguratoare în sens estetic, manifest și intenționat tragico-epic ori epico-tragic, care urmează, apoi, a fi transfigurată, încă o dată, în derizoriu.

Mai departe. Un incident de domeniul ridicolului, din nararea lui Rică, emfatică, desigur, dar de o coloratură estetică pe cât de vizibilă pe atât de

unitară, cum este următorul: *mulți inși trec iute pe lângă butoiul meu înjurându-mă; eu, ca june cu educațiune, mă fac că n-auz...* ori specificarea cu adevărat rizibilă: *din depărtare se aude orologiul de la Stabiliment bătând unsprezece și douăzeci...* Simple prețiozități sau deformări de limbaj, absurdități pure? Că o tentă de prețiozitate, ca și un sâmbure de absurd există nu încape îndoială, dar, rămânând la acest nivel de decodare, ne poate scăpa înțelesul de adâncime și ansamblu; ora absurdă, ora strâmbă, ora imposibilă pe care o bate orologiul indică, de fapt, un timp asemenea sau pe măsură, un timp în afară de timp, timpul unei alte realități; iar faptul că junele nostru ignoră înjurăturile care îi erau adresate, știm cu cât năduf, de jupân Dumitrache și Chiriac, ține, desigur, de manierele, de educațiunea sa, dar acestea, la rândul lor, nu vin așa, din vânt, de undeva din neant, ele sunt componentele sau apanajul unei realități specifice, alta decât aceea a înjurăturilor; în fapt, descrierea exactă și, prin aceasta, fericită a grupului de urmăritori care trece pe lângă cel urmărit fără să-l vadă, iar acesta îi ignoră, este una dintre reprezentările cele mai concret plastice ale trecerii, unul pe lângă celălalt, a două niveluri de realitate, ca două trenuri care se ignoră reciproc într-o gară. Că prea speriatul june s-a ascuns tocmai în butoi iarăși nu poate fi o simplă întâmplare; nu e nevoie să ne întoarcem tocmai la Diogene și butoiul său, pentru a căuta echivalențe sau paralele, dar forma sferoidă a unui butoi, pe care sunt reprezentate grafic chiar paralele și meridiane, este tot ce poate fi mai evocator pentru o lume, o întreagă lume, alta decât cea obișnuită sau dată.

În totul, în această scenă cu povestire, deci dramatic epicizată, distincția dintre cele două niveluri de realitate primește adâncimi de prăpastie infernală; se vede bine că lumea pe care o instituie furia de a-și apăra onoarea casnică a lui jupân Dumitrache se află sub zodia sa demonică de om al dracului, nu în sens strâmt psihologic, ci profund și larg existențial. După cum incursiunea tânărului Rică nu este o simplă escapadă de mahala, ci o rătăcire halucinantă, pe urmele unei noi Euridice, în tărâmul instituit și guvernat de un om al dracului, a unui june român care își alesese ca patron tocmai pe sfântul Andrei și care se întoarce răvășit, ca dintr-o aventură mitică. Deocamdată, în agitația lor browniană, cele două niveluri de realitate trec unul pe lângă celălalt, simțindu-se ori căutându-se, dar fără să se întâlnească, ceea ce sporește tensiunea, amână deznodământul piesei și îi prelungește durata. Iar faptul că, în finalul agitatei sale relatări, pentru care își consumă energie aproape cât pentru evenimentele ca atare, Rică Venturiano se decide, pur și simplu, să iasă pe ușă nu este, iarăși pur și

simplu, o probă de simplicitate obtuză, ci indicația scenică, mișcarea specific teatrală prin care el se decide să înfrunte realitatea, cealaltă realitate, pe care o percepe de la distanță cu acuta sa sensibilitate existențială și pe care a evitat-o, cu destul succes și șansă, până acum. Că întregul acest complex de situații și relații este scăldat în lumina unei ironii, adânci ori sarcastice uneori, poate fi foarte adevărat; nu însă și în măsură să altereze măcar cu ceva, d-apoi să deturneze sensul lor real și esențial.

Mai departe, când să iasă, Rică dă piept în piept cu Spiridon: *Ah! cum m-ai speriat! (îi vine rău.)* Semn clar că vedea bine că se întâlnise cu „lumea de dincolo". *Domnule, musiu, tot aici ești? E foc mare, trebuie să fugi! Dacă o pune mâna pe dumneata, te omoară...* Deci, traducem acum: ești împreună cu noi, tot aici? Și nu dincolo, în lumea ta, unde puteai fi apărat. Evocarea focului mare poate fi, se înțelege, o aluzie infernală, iar amenințarea cu moartea ține de același registru. De pe această culme de tensiune, Rică face un pas în jos, se abandonează realității celorlalți, dar își caută scăparea proprie; acum este, din nou, cel care se recunoscuse pe sine în identitatea civilă: *existența mi-este periclitată. Voi să scap.* Căci asemeni polului său de atracție, Zița, el este ambivalent, având și deprinderea de a trăi obișnuit, în proza vieții, ale cărei mecanisme le cunoaște: *Scapă-mă: îți dau bacșiș trei sferturi de rublă.* Rică știa că trebuie să treacă un Styx, de această dată în sens invers, și că orice trecere de acest fel pretinde un obol. Că, după această ofertă, Spiridon începe un calcul: *Trei sferturi de rublă: șase pachete de tutun!* reprezintă autentificarea dialogului în aceeași termeni: cele două personaje vorbesc, acum, aceeași limbă, bogată în determinări concrete: *Dumneata stăi aici. Eu mă duc colea în odăiță* [...], *deschiz ușa care dă în scară, cum i-oi vedea că urcă sus, te chem în odaie, închidem ușa de la mijloc, și când or intra cu toții aici, îți dau drumul pe dincolo pe scară, te cobori și ieși repede pe poartă...* Cum se știe, după ce Rică se caută în toate buzunarele și completează suma din mărunțele, iar Spiridon o socotește cu scumpătate, zelul salvator al acestuia scade vizibil. Duplicitate a lui Spiridon, fire coruptă atât de timpuriu? Posibil; dar, mai ales, prezervarea activă a posibilității de confruntare dintre cele două niveluri de realitate, băiatul știind foarte bine că de papara jupânului nu prea există șansă de scăpare.

Scena următoare, a IX-a, a actului nu mai poate amâna această confruntare; de altfel planul tactic cu desen de labirint, schițat anterior de Spiridon, sugera iminența unei fundături. În dinamica scenică propriu-zisă urmează necesarul moment de liniște totală, încărcată de tensiune gata de

explozie. Apoi replici scurte: *A! Stăi! Sunt mort, sfinte Andrei! Stăi! Geniu bun al venitoriului României! Stăi!*

3.2.1.18. „E de-ai noştri, e patriot!"

Când Ipingescu îl recunoaşte pe junele pe care îl ştia *de-ai noştri*, nu putea să aibă decât o singură reacţie, cea care a şi avut-o, de fapt, şi care îi smulge de pe buze exclamaţia: *Nu mă nebuni, onorabile*! Adică: nu mă scoate din ordinea, din raţiunea firească a existenţei... Iar când, după câteva izbucniri furioase ale lui Dumitrache şi Chiriac: *ce poftești, mă musiu? Să-l învăț eu pe mațe-fripte...*, punctate de rugămintea disperată a Ziţii: *Nene Dumitrache, nu-mi asasina viitorul!*, care vizează salvarea unei întregi existenţe, deci a unui nivel de realitate, argumentul suprem al aceluiaşi Ipingescu este: *E de-ai noştri, e patriot!*, adică e de partea noastră, din realitatea noastră. Ceea ce, pentru Dumitrache, principalul garant al ficţiunii siguranţei casnice, care fundamentează acest nivel de realitate, este o contradicţie: *Dacă-i patriot, de ce umblă să-mi strice casa? De ce mă atacă la onoarea de familist?*

Confuzia este risipită, de cine altcineva decât Veta, vestala realului real, a gradului de ficţiune zero, singura care vede şi înţelege lucrurile, în totalitatea lor, aşa cum sunt; dar explicaţia nu se face direct, de la Veta, polul realismului, la jupân Dumitrache, polul ficţiunii şi al iluziei, cum ar fi fost de aşteptat. Pentru comunicarea dintre aceşti doi poli, absolut necesară pentru reglarea sistemului de realităţi/ficţiuni al piesei, dramaturgul apelează la un intermediar, care transmite informaţia de la Veta la consortul ei, adică o traduce în termeni pe care cel din urmă poate să-i recepteze. Căci, pe tot parcursul piesei, între polii ei principali, care desemnează realismul extrem, pe de o parte, şi iluzoriul tot extrem, pe de alta, deci între Veta şi Dumitrache, comunicarea este cvasi-imposibilă; un puternic zid de opacitate reciprocă îi desparte, iar deznodarea ţelor conflictului şi, respectiv, soluţia finală a comediei vor fi departe de a-l anula. Căci, în planul strict al relaţiilor umane, Veta nici nu aşteaptă şi nici nu are nevoie de înţelegerea soţului său; ceea ce ea poate aştepta şi ceea ce îi este necesar ca aerul este înţelegerea lui Chiriac. Pe acesta trebuie ea să-l vindece de morbul iluziei, de care fusese, în câteva rânduri, contaminat prin Dumitrache; pe el trebuia să-l coboare şi să-l menţină, pentru totdeauna, statornic, în planul realităţii reale, non-fictive, unde relaţia lor urma să continue, chiar dacă ascunsă, chiar dacă mascată, dar reală, niciodată iluzorie. În textul comunicării dinspre Veta

spre Chiriac, ca și în al aceleia dintre acesta și Dumitrache, dincolo de stabilirea strict faptică a datelor problemei: *tânărul umblă după Zița, s-a amorezat cu ea de la „Iunion", știi din seara când s-a luat după noi, și-a trimes unul la altul bilete de amor, și-n loc să meargă la ea acasă, a greșit și a venit aici* [versiunea Veta] și: *tânărul umblă după Zița; s-a amorezat cu ea de la „Iunion", știi, din seara aia când s-a luat după dumneavoastră, și-a trimes unul la altul bilete de amor, și-n loc să meargă la ea acasă, a greșit și a venit aici* [versiunea Chiriac], trimiterile la un alt plan de realitate sunt cât se poate de limpezi: *Nu ți-am spus eu că e tot o bănuială proastă de-a dumnealui. Mă faci să intru în alte alea cu nebuniile tale.* [Veta] *Nu ți-am spus, eu jupâne, că așa îți cășunează dumitale! M-ai făcut să alerg ca nebunii, să-mi rup gâtul!* [Chiriac]

Reacția lui Dumitrache, la primirea acestor comunicări întru totul pozitive, este cât se poate de consecventă cu firea, respectiv rolul său în angrenajul destul de complicat al comediei; niciun cuvânt, niciun pas pe tărâmul realului real; dimpotrivă, domnul și stăpânul ficțiunii, patronul iluziei instituie, în proiectul și așa destul de compozit al piesei, un alt plan de realitate fictivă, cel al ficțiunii romanțioase: *Ei! nu te rușina! Ale tinerești valuri!* [...] *Fată romanțioasă! D-aia dumneaei: „'Ai, nene, la 'Iunion', parol! Să mă-ngropi!"*

Dar încercarea de promovare a nivelului realității reale nu se oprește aici, la decodarea complicatei aventuri a lui Rică, urmăritor și urmărit; în definitiv, construcția dramatică înaintează inexorabil spre final și, cum întreaga ei arhitectură s-a bazat, până acum, pe jocul aparențelor, construit prin diferite niveluri de realitate, fiecare dintre secvențele lui trebuie chemată la rampă și judecată. Ia cuvântul, cum era de așteptat, Ipingescu, mijlocitorul principal între nivelurile exterioare de realitate și cele iluzorii, create de Dumitrache; lămurindu-se cazul Ziții, este rândul lui Rică. Deci: *Știi cine-i tânărul ăsta? Cine? Ăsta e ăl de scrie la „Vocea Patriotului Naționale*". Reacția lui Dumitrache presupune confruntări existențiale extreme: *Nu mă nebuni! Ei, fugi că mor*! După care urmează cunoscutele replici ale prezentării, care este un exercițiu de recunoaștere la același nivel de realitate. Acum realizăm că, în construcția multietajată a comediei, termenii de real și fictiv sunt relativi; ca ipoteză absolut abstractă, întreaga construcție se sprijină pe un nivel adânc sau depărtat, care poate fi realitatea comună, de substrat, a pactului dintre autorul omniscient și omnipotent, în universul operei sale, și cititorul informat și el, cel puțin ipotetic, la maximum. Ar fi un prim și îndepărtat nivel 0, pentru că, în realitatea

concretă a textului dramaturgic, mai identificasem un nivel 0 al concretului scenic; dar aproape fiecare construcție ipotetică ori, mai bine zis, fiecare dintre ansamblurile unor astfel de construcții se sprijină sau pornește de la un presupus nivel 0; așa și jupân Dumitrache, acest constructor de realități iluzorii, se așază, uneori, pe câte un plan de stabilitate care funcționează ca nivel 0 al unei presupuse realități. Încât, dacă recomandările reciproce care urmează seamănă foarte mult, în termeni, cu celelalte identificări care s-au făcut până acum, în numele planului realității reale a piesei, de data aceasta, identificarea se face în planul 0, cel mai scăzut, de la baza construcției fictive a lui jupân Dumitrache; „personajele" simt încărcătura specială a momentului și îl tratează cu solemnitatea de rigoare: *Onorabile domn, permite-mi pentru ca să-ți prezant pe cetățeanul Dumitrache Titircă, comersant, apropitar și căpitan în garda civică. (cu importanță.) E d-ai noștri. Dumnealui este cetățeanul Rică Venturiano, amploaiat judiciar, student la Academie – învață legile – și redactor la „Vocea Patriotului Naționale"... (cu putere.) E d-ai noștri...*

Așezați atât de confortabil la același nivel de realitate, care este, pentru fiecare, cel de la baza construcției lor fictive, cei trei abordează cea mai importantă teză a preocupărilor și crezului lor politic: *poporul suveran*, chintesența teoretică a implantării lor în comunitate; încuviințările elogioase (Dumitrache) ori succint apăsate (Ipingescu) acompaniază decolarea lui Venturiano în ficțiunea teoretizantă; Rică: *Domnule, Dumnezeul nostru este poporul: box populi, box dei! Noi n-avem altă credință, altă speranță, decât poporul...etc.* Dumitrache: *Bravos! Să trăiești! Vorbește abitir, domnule. Ăsta e bun de dipotat.* Ipingescu: *Hei! Lasă-l că ajunge el dipotat curând-curând...*

Unul dintre cele două mistere principale ale piesei fusese lămurit: se știa cine este Rică și ce caută el la numărul 9, pe strada Catilina... Celălalt mister, al Vetei și al lui Chiriac, rămâne încă amânat, în suspensie. Tocmai în acest context, pe linia Rică-Zița, piesa se putea încheia aici; dramaturgul îi mai oferă, totuși, o rezolvare, consfințind legătura tinerilor printr-un angajament, ca o logodnă, și asociind, în acest fel, noua pereche concentricelor structuri de stabilitate ale universului piesei. Interesant este că demersul pentru încheierea acestui legământ nu îl face nimeni altcineva decât perechea Veta – Chiriac, adică perechea ilegală, secretă a piesei. Iar demersul este avansat pe lângă cine altcineva decât Dumitrache, polul de autoritate, suveranul universului comediei. Chiriac: *Lasă că-i spui eu și cu cocoana, dacă vă e rușine.* [...] *Jupâne.* Veta: *Frate.* Jupân Dumitrache:

Ce-i, Chiriac, puiule? Ce-i Veto? Veta: *Avem să te rugăm ceva.* Chiriac: *Da'...să nu ne tratezi cu refuz.* Jupân Dumitrache: *Orice; mă ştii cum ţiu la nevastă şi la tine.* După ce au obţinut, de la polul de autoritate al piesei, această promisiune care, de fapt, înseamnă totul, cei doi par a ezita; ca şi cum le-ar fi teamă să rostească direct cuvântul, ei traduc situaţia în termenii realismului lor definitoriu: *Uite ce e: musiu Rică şi cu Ziţa compătimesc împreună.* Dumitrache, la rândul lui, invocă planul ficţiunii romanţioase: *Ei! aşa e, ale tinereţii valuri*! După încă o ezitare, Chiriac, cel pentru care pactul căsătoriei însemna atât de puţin, îl numeşte într-una dintre cele mai prozaice din înfăţişările lui: *Ei! nu ştii dumneata? Să puie pirostriile!...* Întârzierea lui Dumitrache, care este ca o sfială, vine dintr-un scrupul cetăţenesc, hrănit din conştiinţa vie a sistemului de autoritate ierarhică şi funcţională al comunităţii: *Dacă dumnealui cabulipseşte să ne onoreze cu atâta cinste... de! Zestrea nu-i aşa mare, şi dumnealui e... ştii, ceva mai sus... noi suntem negustori.* Răspunsul lui Rică este dictat de mecanismul şi principiile rigide ale ficţiunii politice în care se complace şi pe care o serveşte, pentru că a creat-o, prin cuvinte: *Cetăţene, suntem sub regimul libertăţii, egalităţii şi fraternităţii: unul nu poate fi mai sus decât altul, nu permite Constituţia.*

Raţiunile pentru care tocmai jupân Dumitrache este cel care consfinţeşte logodna celor doi tineri sunt, de acum, cunoscute; expresiei lor concrete li se adaugă un amănunt care poate avea importanţa lui: după ce Ziţa acceptă legământul, cu un presupus sentiment de recunoştinţă: *Eu fac ce vrei dumneata; îmi eşti ca şi un frate mai mare*, cumnatul mai mare invocă protecţia supremă: *Ei! să vă fie de bine, şi ceasul ăl bun să-l dea Pronia.* Într-o construcţie textuală receptată, până acum, aproape exclusiv din perspectiva pitorescului şi care furnizează din belşug argumente unei astfel de interpretări, termenul Pronia poate părea destul de puţin obişnuit; greu de crezut că ar putea face parte din vocabularul curent al unui negustor ca Titircă, cuvântul, invocat tocmai în momentul de alegere şi definire a înţelesurilor majore, are, în textul piesei, cea mai generală, mai înaltă şi mai largă semnificaţie dintre sinonimele care desemnează autoritatea divină supremă. El poate fi acela care domină şi conduce, împărăţeşte nu numai asupra unui singur nivel de realitate, dar a mai multor sau chiar a tuturor; într-o construcţie formată dintr-un ansamblu de astfel de niveluri, Pronia pare cea mai potrivită şi mai îndreptăţită să vegheze şi să conducă, încât, în concreteţea puţin obişnuită a termenului şi în pe cât de larga pe atât de înalta lui accepţiune, el pare a fi rostit mai degrabă de autorul decât de unul dintre protagoniştii piesei; dacă nu cumva momentul în care este pronunţat

coincide cu unul dintre punctele în care autoritatea auctorială și cea funcțional dramatică se unesc, coincid.

După această așezare sub o atât de înaltă acoladă, stăpânul din interior al piesei, domnul universului ei și producătorul cel mai important al funcțiilor ei dramatice, jupân Dumitrache Titircă, se întoarce la principala, constanta și cea mai acută dintre obsesiile sale: onoarea de familist. Rică Venturiano, pe care admirațiile conjugate ale lui Dumitrache și Ipingescu l-au așezat deja în funcția de teoretician al piesei, prinde teza din zbor și îi dă expresia de sentință, ficțiune teoretică esențializată: *Da, familia e patria cea mică, precum patria e familia cea mare; familia este baza societății.* Este cea mai concentrată formulare a principiului constructiv al universului comediei, validată de încuviințarea satisfăcută a patronului ei: *Așa e, bravos!* [...] *Toate le știe, îmi place...*

3.2.1.19. O legătură de gât

Numai că, așa cum știm, mai rămăsese un mister neelucidat, deci piesa nu era definitiv încheiată. Rămăsese legătura ascunsă dintre Veta și Chiriac, prilejul unor puternice desfășurări dramatice, până acum. Rapelul la această pistă despre care, cum bine ne aducem aminte, cele mai puternice argumente sunt cele ale interpretării ei ca un nivel de ficțiune zero, realitate reală, se face, cum este și firesc, printr-un nex concret, de natura unui obiect palpabil; astfel, Ipingescu i se adresează prietenului și companionului său etern, Dumitrache: *Onorabile, îndatorează-mă cu o țigară de tutun.* Să ispitim resursele de simbolistică ascunsă ale detaliului? Țigara este un obiect fizic care, în evoluția sceneriei pe trepte succesive de presupuneri și pe trasee diverse de ficțiuni, coboară imaginea teatrală în concretul cel mai comun și mai palpabil; numai că aceeași țigară scoate fum și fumuri și este mecanismul sau pretextul obișnuit al reveriei, unul din semnele sale cele mai curente, în epocă. În această comedie a lui Caragiale, până la acest moment, mai fumase numai Spiridon, băiatul de procopseală și de ciomăgeală, din domeniul casnic al lui jupân Dumitrache. Să fi fost semnul de necesitate a unei compensații fizice pentru atâtea lovituri, tot fizice, primite? Ori, încă mai departe, sugestia unui posibil refugiu, strict personal, într-un plan de realitate/ficțiune unde atotputernicia arbitrară a lui Titircă Inimă-Rea nu mai poate ajunge? Iar, acum, la finalul piesei, un alt mijlocitor, motor al unor posibile alte construcții iluzorii? Destul că cel interpelat răspunde cu generozitate: *și cu două, nene Nae*! Dar cine a

văzu pe cine?, fumând două țigări odată? Ori este o simplă formulă de limbaj, o întorsătură de frază, marcată de ludicul pitoresc, pentru a exprima disponibilitatea totală? Dar dacă e proba resurselor inepuizabile de construcție și împărtășire de iluzii ale celui care n-a făcut efectiv nimic altceva, în tot cuprinsul piesei?

Destul că, descins, cum s-ar zice, pe pământ, în planul realităților obiectuale, în căutare de obiectul țigară sau țigări, jupân Dumitrache dă, ca o întâmplare, dramatică întâmplare, ce e drept!, de un cu totul alt obiect, în toată concretețea lui: *o legătură de gât*. La acest semn atât de concret, pe care găsitorul lui nu-l poate descifra, pentru că nu are obișnuința, nu deține limbajul nivelului de realitate non-fictivă, populat de astfel de obiecte concrete, cu semnificație în doar obiectualitatea lor fizică, infernul unei noi construcții iluzorii își deschide o poartă ca o crevasă amenințătoare: *Toate le-am lămurit; bine, de cumnatul Rică nu mai am ce să zic; dar să vă arăt ce am găsit pe pernele patului dumneaei,...că uitasem;...îmi vine să intru la bănuieli rele.* Pentru sistemul arhitectonic al piesei, bazat pe dinamica și echilibrul diferitelor nivele de realitate, detaliul, cu toată concretețea și chiar insignifianța lui, poate avea semnificația unui detonator de explozie și, consecutiv, de catastrofă; acum, când linia de mister Veta-Chiriac rămăsese, cum știm, neelucidată și atârna, periculos, în suspensie, peste prăpastia deznodământului, se poate prăbuși totul și jocul infernal al nopții furtunoase poate fi luat de la capăt. Salvarea, însă, pentru că de o salvare era nevoie, vine printr-un detaliu de aceeași factură și din același nivel de realitate, întrupat în firescul gestului cu care Chiriac își recunoaște legătura: *Aș! Ado-ncoa, jupâne; asta-i legătura mea, n-o știi dumneata?* La care Dumitrache intră firesc în joc: *Ei, bată-te să te bată! De ce nu spui așa, frate*? Dar nu este, nici pe departe, jocul real al obiectelor reale, pe care îl jucase, cu tot atâta îndrăzneală câtă inspirație, Chiriac; este jocul real al iluziei sale, care vedea în tejghetar un băiat bun și de încredere, singurul demn și în măsură să-i apere ce are el mai scump: onoarea de familist!

Acest ultim accent al construcției simfonice a comediei ne arată cât de iremediabil și de total străin de realitatea reală este jupân Dumitrache; totodată, cu aceeași ocazie, misterul nedezvăluit al legăturii dintre Veta și Chiriac se așază cu mai multă tărie, aproape am putea spune că se legitimează, la baza construcției lumii fictive a comediei. El face parte, în mod natural, din ecuația familială de la numărul 9 de pe strada Catilina,

după cum face parte, la fel de natural, din formula identitară a comunității pe care o girează garda civică a cartierului și asupra căreia veghează căpitanul ei, jupân Dumitrache Titircă Inimă-Rea.

3.2.2. CONTINUAREA APLICAȚIEI PE CONU LEONIDA FAȚĂ CU REACȚIUNEA

3.2.2.1. Încă un constructor de ficțiuni: „ca dta, bobocule, ceva mai rar!"

Dacă următoarea comedie a lui Caragiale, *Conu Leonida față cu reacțiunea*, începe cu o foarte amănunțită desemnare a cadrului fizic al evenimentului teatral ce va să urmeze, faptul nu reprezintă numai expresia unei anumite concepții despre teatru, în mod evident datate; minuția cvasi-hiperrealistă a indicațiilor scenice creează și instituie, în fapt, nivelul de realitate de bază, de ficțiune 0, al piesei, dar și aruncă, totodată, câteva semnale de deschideri spre altceva decât planul jos al realității concrete: „*(O odaie modestă de mahala. În fund, la dreapta, o ușă; la stânga o fereastră. De-o parte și de alta a scenei câte un pat de culcare. În mijlocul odăii o masă împrejurul căreia sunt așezate scaune de paie. Pe masă, o lampă cu gaz; pe globul lămpii un abat-jour cusut pe canava. În planul întâi, la stânga, o sobă cu ușa deschisă și cu câțiva tăciuni, pâlpâind. – Leonida e în halat, în papuci și cu scufia de noapte; Efimița în camizol, fustă de flanelă roșie și legată la cap cu tulpan alb. Amândoi șed de vorbă la masă.)*" Cu aceste concretizări, piesa, adică reprezentația teatrală a început deja, pentru că ele nu reprezintă atât simpli indicatori scenografici, cât adevărate semne teatrale, dispuse în ceea ce am putea numi o ordine de start și încărcate de adevărate virtualități dramaturgice; beneficiind, de acum, de experiența decodării imaginii teatrale după hermeneutica diversității nivelelor de realitate, putem înțelege și accepta că atât ușa, cât, mai ales, fereastra, care mărginesc scena, reprezintă adevărate punți, praguri de trecere dintr-un nivel de realitate în altul, că lampa, chiar cu gaz fiind ea, din mijlocul mesei, este un focar de iradiere de sensuri mai depărtate, iar abat-jour-ul cusut pe canava, de asemenea, o hartă virtuală, iluminată din interior, după cum soba cu tăciunii pâlpâind are funcția de a difuza nu numai căldură, dar mai cu seamă semnificație, în timp ce costumația personajelor: halat, papuci și scufia de noapte, pentru Leonida, camizol, fustă roșie și tulban alb,

pentru Efimița, întrupează nu numai câte o mască de prezență umană, dar face elocvente și active accesorii atât de expresive, dacă nu chiar simbolice, prin ele însele.

3.2.2.2. Mecanisme ale magiei teatrale

Ca text rostit și ascultat, a doua piesă a lui Caragiale începe, se putea altfel?, tot cu o povestire; nu contează că materia ei textuală nu este rostită în întregul ei, cu cap și mijloc, cum se spune, și numai cu coadă: *Așa cum îți spusei, mă scol într-o dimineață, și...*; în fond, povestirea este, toată, aici, suflul, magia ei teatrală este întreagă, chiar dacă i se enunță numai ultimele secvențe, pentru că în aceste mișări este concentrat esențialul: rapelul la autoritatea supremă care și prin care se instituie și se guvernează realitatea: ziarul: *știi obiceiul meu, pui mâna întâi și-ntâi pe „Aurora Democratică", să văz cum mai merge țara. O deschiz... și ce citesc? Uite, țiu minte ca acuma: „11/23 Făurar...a căzut tirania! Vivat Republica!*" La care consoarta dumnealui răspunde cum nu se poate mai firesc și semnificativ: *Auzi colo!*, aruncând, adică, prin această expresie, pe cât de spontană, pe atât de încărcată de conștiință latentă, cu trimitere undeva departe, o primă punte spre un altundeva care nu poate fi decât un alt nivel de realitate. Iar Leonida continuă: *Răposata dumneei – nevastă-mea a dintâi – nu se sculase încă.* Cel puțin două întrebări ridică această aparent nevinovată informație: în adevăr, mai întâi, de ce l-o fi dotat dramaturgul pe simpaticul său personaj cu două soții? Pentru că, în cazul de față, această convertire a binomului familial într-un triunghi, regulă de bază a dramaturgiei lui Caragiale, instituită încă de la prima lui piesă, nu pare a avea vreun rol dramaturgic manifest: căci ceea ce urmează să se întâmple, în această farsă într-un act, cum o numește autorul ei, nu este prin nimic important condiționat de existența acestui triunghi. Atunci, pentru ce, totuși, două consoarte pentru Leonida? Instruiți cum suntem, sperăm, de acum, suficient în mecanismele secrete ale teatrului caragialean, nu vedem decât un singur și limpede răspuns: pentru ca fiecare dintre cele două soții să poată domni, în voie și cu suficientă evidență, asupra câte unui domeniu existențial diferit, asupra, deci, a câte unui nivel de realitate. Iar dumneaei, a dintâi, nu se sculase încă, întârziind în teritoriul a-ton, a-morf și fără lumină al somnului, fiind nevoie să fie trezită, adică să fie adusă la realitatea nivelului de realitate pe care îl stăpânea în calitatea pe care soțul ei o numește cât se poate de precis: *că ești și dumneata mumă din popor...* Dacă adăugăm, acestei replici, finalul din

textul piesei: *c-a venit libertatea la putere*!, începem să realizăm mai întemeiat că acest alt nivel de realitate, pe care Leonida este în curs de a-l construi, treptat, alături de cel al odăii modeste de mahala, cu ușa și fereastra ei, cu masa împrejurul căreia sunt așezate scaune de paie, cu lampa cu gaz și globul lămpii prevăzut cu un abat-jour cusut pe canava, în fine, cu soba cu ușa deschisă și cu câțiva tăciuni pâlpâind, este un plan de realitate organizat și conceput politic. Ceea ce se și completează cât se poate de explicit, prin continuarea povestirii: *Când aude de libertate, sare și dumneaei din pat... că era republicană*! Sigur că îndemnul care urmează și care a făcut deliciul atâtor generații de spectatori/cititori ai teatrului lui Caragiale: *Zic: grăbește-te degrab', Mișule, și... hai și noi pe la revuluție*, își păstrează întreagă enorma încărcătură evocator-comică și nici vorbă nu poate fi de vreo încercare de a o știrbi, măcar, cu ceva; decât de a-i descifra și înțelesul manifest și complet, care este mai mult decât un simplu joc cu câteva cuvinte; este, în fond, o invitație expresă de a intra într-un alt plan de realitate, atât de altul decât cel obișnuit și curent, încât pretinde și o costumație specială: *Ne îmbrăcăm, domnule, frumos și o luăm repede pe jos, pân'la teatru...* Într-adevăr, unde altundeva puteau să meargă cei doi, decât la teatru? Numai că, de data aceasta, echivocul pândește de după colțul frazei, teatrul putând fi teatrul activității politice, *teatrul istoriei*, deci.

3.2.2.3. „Să te ferească Dumnezeu de furia poporului!"

Care va să zică, avem, până acum, în cea de a doua piesă a lui Caragiale, un prim nivel de realitate concret fizică, dar cu destule deschideri și semnale spre în afară sau spre altceva, al scenei ca atare; avem, apoi, nivelul realității pe care îl instituie Leonida prin povestirea sa, regentat de *dumneaei, nevastă-mea a dintâi*, care este *mumă din popor*; și mai avem, în ramele acestuia al treilea nivel, cel al *Revuluției*. Dar introducerea acestuia în ceea ce am putea numi câmpul vizual, bineînțeles virtual, al piesei, convoacă măsuri preparative speciale; dialogul își creează singur complicații, întârzieri și ocolișuri, de felul prelucrărilor (variațiuni) muzicale: *Ei, când am văzut... știi că eu nu intru la idee cu una cu două...* La care replica Efimiței pune un prea grațios ornament, atât pe masca teatrală a partenerului ei, cât și pe curgerea firească a dialogului: *Ți-ai găsit!... dumneata nu ești d-ăia. Ehei! Ca dumneata, bobocule, mai rar cineva*. Leonida, la rândul lui, prinde voluta replicii din zbor și o mai saltă

odată spre înalt: *Ori să zici că nu ştiu ce şi nu ştiu cum, că adicătele „acu, unde eşti tu republican, ţii parte naţiunii." Aş!*, completează Efimiţa, care nu mai are cuvinte, numai gesturi verbale; pentru ca tot Leonida să ajungă la apogeu: *Dar, când am văzut, am zis şi eu: să te ferească Dumnezeu de furia poporului!... Ce să vezi, domnule? Steaguri, muzici, chiote, tămbălău, lucru mare, şi lume, lume... de-ţi venea ameţeală nu altceva.* Firește că atât de des citata afirmație a lui Leonida: *să te ferească Dumnezeu de furia poporului*! are și își conservă tot hazul, ca și întreaga, comic-amară semnificație; dar mai important este, în acest pasaj, ansamblul textual care creează imaginea unei întregi lumi în paroxismul manifestării, vorba aceluiași: de-ți venea amețeală nu altceva, adică de-ți tulbura percepția corectă a realității, inducea o stare de confuzie în distingerea dintre realitate și ficțiune. Efimița, fire pe cât de prudentă, pe atât de sensibilă, receptează și retroactiv șocul și pericolul unei astfel de confruntări între niveluri existențiale atât de distorsionate: *Bine că n-am fost în Bucureşti pe vremea aia! Cum sunt eu nevricoasă, Doamne fereşte! păţeam alte alea...* Răspunsul lui Leonida: *Ba nu zi asta; puteai trage un ce profit.*, poate părea că trage în jos, spre proza meschină a realităților de preț comun, elanul construcției de lumi fictive al personajelor; dar este ca o părere efemeră, pentru că, foarte curând, personajul își reia tonul avântat, în direcția unei așteptate culminații: *Ei, cât gândeşti c-a ţinut toiul revuluţiei*? Iar la ingenua presupunere a Efimiței: *Până seara*, Leonida răspunde, după cum indică dramaturgul, zâmbind de așa naivitate, apoi cu seriozitate: *Trei săptămâni de zile, domnule*; la care consoarta nu are decât a se minuna și a spune cuvântul potrivit: *Nu mă-nnebuni, soro*! Adică nu mă scoate din percepția reală a lumii mele reale și nu mă trage într-o lume-nelume.

3.2.2.4. Două înalte patronaje

Era nevoie însă, acum, de un accent final, ceva care nu numai să încheie construcția ficțiunii și să transleze spre ea acțiunea piesei, dar să o și fixeze într-o formulă definitivă și să o conserve ca pe un document. Apelul la o înaltă autoritate era necesar și iminent; în preferința lui Leonida, nume predestinat de erou antic, format dintr-o rădăcină ilustră, în mod esențial regală, se află un erou similar al contemporaneității, cu o faimă cel puțin egală: Garibaldi. Că dâmbovițeanul său admirator îi stâlcește, ușor dar atât de amuzant, numele vine, desigur, din puțina lui cultură, deci obișnuința slabă cu numele străine, dar aceasta nu înseamnă, mai puțin, că acest

fonetism ușor distorsionat nu este și nu funcționează ca un semnal cu proprie evidență a ce altceva decât a ceea ce este obișnuit, corect și firesc, deci al unui alt nivel de realitate, al unei ficțiuni. Dar nu numai atât; patronajul garibaldian, eroic și înalt, asupra acestei ficțiuni este transmis din depărtarea de o atât de înaltă autoritate a străinătății și fixat pentru eternitate printr-o *scrisoare*, iarăși o scrisoare, în teatrul lui Caragiale. Încă un document scris vine să consemneze, chiar dacă indirect, să autentifice și să conserve sensuri esențiale: *Fă-ți idee: dacă chiar Galibardi, de-acolo, de unde este el, a scris atunci o scrisoare către națiunea română.* Și, după protocolul de rigoare al replicilor, culminând cu complimentul adresat propriei construcții fictive, care este, nu mai puțin, parte constitutivă a acestei ficțiuni: *Vezi dumneata, i-a plăcut și lui cum am adus noi lucrul cu un sul subțire ca să dăm exemplu Evropii și s-a crezut omul dator, ca un ce de politică, pentru ca să ne firitisească...*, legitima cerere de lămurire a Efimiței: *Da'... ce spunea în scrisoare?*

Răspunsul, atât de cunoscut, de altfel, al lui Leonida a fost taxat, până acum, numai pentru abaterea flagrantă de la corectitudinea strict aritmetică, sesizându-se mai puțin, dacă nu chiar deloc, forța lui expresivă reală, de a sintetiza și fixa într-o simplă formulare matematică tăria și importanța unei comunicări: *Patru vorbe, numai patru, da'vorbe, ce-i drept!* Pentru că vocabulele care transmit marile adevăruri esențiale sunt, cum se știe din veci, puține și numărate prin numere cardinale, cum ar fi 10 sau 7 sau 4, care nu este numai dublul dublului, ci și numărul punctelor cardinale, deci al orientării esențiale în spațiu, în orice nivel de realitate conceput tridimensional. Încât, prin formularea personajului caragialean, suntem chemați să fim atenți nu atât și nu numai la eroarea de calcul, prilej, oricum, de haz spontan, dar mai cu seamă la valoarea și demnitatea, cu totul speciale, ale mesajului: *„Bravos națiune! Halal să-ți fie! Să trăiască Republica! Vivat Prințipatele Unite!"* și jos iscălit în original *„Galibardi"*. La care sigur că, *satisfăcută*, cum spune însuși dramaturgul, Efimița nu putea să spună decât că: *Apoi, atunci, dacă-i așa, a vorbit destul de frumos omul!*

Pentru că, de acum, avem destule elemente ca să realizăm mai exact care este adevărul particularității dramaturgice a acestui rol, putem să ne punem întrebarea: de partea cui este ea, Efimița, de partea realității reale, a ficțiunii de grad 0, cum fusese, în comedia dinainte, coana Veta, sau de cea a ficțiunii de grad I și II, sau a ficțiunii totale, pe care soțul și obiectul admirației sale, deocamdată totale, începe să le construiască treptat, din

elemente sucesiv adăugate, și să le instituie, în acompaniamentul ei aprobator? Credem că, cel puțin în stadiul în care se află progresia construcției dramaturgice și sincronica ei descifrare, Efimița este puternic ancorată în zona realului real; ține, această strategie, mai întâi, de rolul pe care obișnuința proiectelor dramatice caragialeene îl rezervă personajelor feminine; apoi de înțelesul aspectului textual al partiturii companionului ei, care este orientată aproape exclusiv spre finalitatea convingerii ei, a câștigării ei de partea ficțiunii pe care, într-un mod destul de asemănător cu cel în care se manifestase Nae Ipingescu, în *O noapte furtunoasă*, noul personaj pare a o verifica și apoi aproba, ritmic. Pe lângă acestea, replicile ei scurte, punctând la intervale succesive elanul narativ și chiar limbuția lui Leonida, funcționează și ca stimuli ai acesteia; încât, după ce soțul ei se lansează într-o volută retorică prin care se mai adaugă o boltă construcției fictive: *Hehei! Unul e Galibardi: om, o dată și jumătate! (cu mândrie și siguranță.) Ei! giantă latină, domnule, n-ai ce-i mai zice. De ce a băgat el în răcori, gândești, pe toți împărații și pe Papa de la Roma?*, Efimița se miră: *și pe Papa de la Roma? Auzi, soro?*, tocmai ca să-i ofere celuilalt, cum s-ar spune: pe tavă, prilejul replicii triumfător afirmative: *Ba încă ce! I-a tras un tighel, de i-a plăcut și lui.* Urmând apoi ca, în logica ascensională a discursului de construcție a ficțiunii de grad II, Leonida să așeze, pe vârful cupolei acesteia, autoritatea supremă a lumii civilizate occidentale: *Ce-a zis Papa – iezuit, aminteri nu-i prost! – când a văzut că n-o scoate la căpătâi cu el?... „Mă, nene, ăsta nu-i glumă; cu ăsta, cum văz eu, nu merge ca de cu fitecine; ia mai bine să mă iau eu cu politică pe lângă el, să mi-l fac cumătru". Și de colea până colea, tura vura, c-o fi tunsă, c-o fi rasă, l-a pus pe Galibardi de i-a botezat un copil.* Ceea ce atrage replica subțire ironică a Efimiței: *Și-a cunoscut omul nașul*!

Revenim, a câta oară?, asupra incidentelor verbale de amănunt ale unor texte cum este acesta; departe de intenția noastră de a pune la îndoială măcar ceva din puterea lor de iradiere comică. Dimpotrivă; respectul pentru adevărul operei lui Caragiale trebuie să ne îndemne la deplina valorificare a acestei puteri; căreia se cere să i se adauge, însă, neapărat, perspectiva de ansamblu a decodării lor, aceea care nu se oprește la simple scăpărări de comic de limbaj, ci îmbracă într-o perspectivă totală construcția fictivă la care fiecare dintre aceste expresii particulare concură. Având antecedentul primei comedii caragialeene și mai cu seamă al scenei capitale a lecturii ziarului, ne poate fi, de data aceasta, mai lesne să înțelegem că, din materia primară a unei realități obiective date, de data aceasta istoria relativ

contemporană a Europei, actanții scenici ai lui Caragiale, în cazul de față Leonida, printr-un unghi de vedere apropiat și comun până la familiaritate, creează o ficțiune, un nivel de realitate în care evenimențialul istoric se prezintă în cel mai comun veșmânt.

3.2.2.5. Dulcele gust al iluziei

Am văzut cum construcția fictivă a lui Leonida a fost încununată de cea mai înaltă cupolă posibilă, dar receptată, în același timp, din perspectiva cea mai familiară; avântul constructiv nu se oprește aici, realității fictive trebuie să i se estimeze și forța militară ca atare. Deci, întreabă el: *Acu ia spune, cam câți oameni te bate gândul că să aibă Galibardi? Sumedenie!* răspunde Efimița, cu naivitate. *O mie, domnule, numa'o mie*, precizează Leonida, superior. Și, în continuare, din loviturile succesive de daltă ale discursului, sculptează statuia eroului mitic și a eroilor companioni, cu care își populează ficțiunea: *Ăi mai prima, domnule, aleși pe sprânceană, care mai de care, dă cu pușca-n Dumnezeu; volintiri, mă rog: azi aici, mâine-n Focșani, ce-am avut și ce-am pierdut! [...] și toți se închină la el ca la Christos; de hatârul lui, sunt în stare, trei zile de-a rândul, să nu mănânce și să nu bea, dacă n-or avea ce.*

Dar, prin acest apogeu, scena, cum s-ar spune, se potolește și câteva gesturi mute ale protagoniștilor vin ca semnale, avangarde ale unei alte realități, cea a somnului, care va să despartă și această a doua comedie a dramaturgului în două lumi fundamentale atât de diferite: cea a treziei și cea a somnului. Parcă epuizat de zborul său în înaltul ficțiunii, Leonida este, acum, cel ajuns mai repede cu picioarele pe pământul realității reale, căreia începe să-i măsoare dimensiunile temporale: *Trebuie să fie târziu, Mișule; ne culcăm*? Dar încă o dată femeia se arată doamna și stăpâna acestui tărâm; ea este cea care „*se scoală și se uită la ceas*". Că enunțării orei, oră de cumpănă între emisfera treziei și cea a somnului: *Douăspce trecute…*, i se adaugă apelativul tandru: *bobocule*, reminiscență a ghirlandei cu care își decorase nu demult soțul pentru măiestria cu care știa el să construiască închipuiri, nu înseamnă altceva decât că dumneaei mai plutește încă pe aripile fantazării, spre care o ademenise acesta; și pentru că dumnealui pare a tânji după siguranța timpului real, ca amețit de viteza celui iluzoriu: *Vezi dumneata cum trece vremea cu vorba…*, Efimiței îi place să mai întârzie sub fascinația iluziei: *Ei! cum le spui dumneata, să tot stai s-asculți; ca*

dumneata, bobocule, mai rar cineva. Dar Leonida păşise, de-acum, în adăpostul cald şi sigur al realităţii reale, aşa cum este ea, meschină, poate, dar sigură; căci fiind, cum precizează dramaturgul, *„la pat şi intrând sub plapumă"*, se interesează: *Miţo, ai zis matale fetii să vie mâine mai de dimineaţă ca să facă focul*? Ceea ce poate să fie o replică strict prozaică, transmiţând numai ceea ce spune, ori, dimpotrivă, poate conţine tainice anticipări a ceea ce va să fie după trezire; până una alta rămânând să fie şi una, şi alta.

Important este însă că, în această stare de balans între cele două niveluri de realitate teatrală, între siguranţa faptului real şi ameţeala plăcută a fantazării, din care se poate difuza firesc vraja somnului unanim, după cum, la fel de firesc, se poate întâmpla o revenire sub magia iluziei, pe clapele câtorva accente scenice mute, dar încărcate de reminiscenţe tensionale: *„Efimiţa (stingând lampa): Da. (se închină şi se aşează în pat la dreapta.) Leonida (după ce s-a învârtit în pat până să-şi facă culcuşul, cu satisfacţie): A! aaşa! (un moment de pauză, în timp ce fiecare se aşază bine în aşternutul său.)"*, se lansează ceva ca un semnal întârziat: *şi zi aşa cu Galibardi, 'ai*? Cine putea să lanseze acest semnal, „din aşternut", cum precizează autorul, decât Efimiţa care o fi dumneaei suverana realităţii prezente, dar nu este mai puţin victima predilectă a fascinaţiei iluziei? A fost abia un semnal, aparent aton, ceva ca un ecou; dar a fost suficient ca să inflameze din nou acel mecanism de producere de ficţiuni care îl defineşte în mod esenţial pe Leonida şi care se re-ambalează treptat spre turaţia maximă: *Aşa zău!... Ei! mai dă-mi încă unul ca el, şi până mâine seara, – nu-mi trebuie mai mult –, să-ţi fac republică...(cu regret.) Da' nu e! Da' o să-mi zici că cu începutul se face oţetul, ori că mai rabdă, că n-a intrat zilele-n sac. (cu tărie.) D-apoi bine, frate, până când tot rabdă azi, rabdă mâine? Că nu mai merge, domnule, s-a săturat poporul de tiranie, trebuie republică*!

La citirea/ascultarea acestei tirade, nu este greu să realizăm că personajul a intrat, cel puţin temporar, în alt rol: din evocator/constructor de ficţiuni, el a devenit gestionar de tensiuni şi artificier de explozii verbale. Ceea ce nu solicită mai puţin admiraţia consoartei sale, dar o admiraţie combinată cu nedumerire: *Adică, zău, bobocule, de! eu, cu mintea ca de femeie, pardon, să te-ntreb şi eu un lucru: ce procopseală ar fi şi cu republica*? Deci iat-o pe eroina noastră revenită cu spor la rolul de stimulator al puterii creatoare a lui Leonida, putere creatoare de iluzii, de ficţiuni prezentate ca reale, firește; adăpostit de confortul aşternutului şi de

conștiința de nezdruncinat a superiorității sale, bărbatul este, mai întâi, „minunat de-așa întrebare": *Ei! bravos! ș-asta-i bună! Cum, ce procopseală? Vezi, asta-i vorba: cap ai, minte ce-ți mai trebuie*? Iar apoi să înceapă a explica, adică a construi ficțiunea lui politică, sub forma demult celebrelor definiții ale republicii: *Apoi, închipuiește-ți dumneata numai un condei, stăi să-ți spui: mai întâi și-ntâi că dacă e republică, nu mai plătește niminea bir... [...] Al doilea că fieștecare cetățean ia câte o leafă bună pe lună, toți într-o egalitate*. Efimița își activează rolul ei stimulator, prin îndemnuri verbale sau simple nedumeriri: *Zău? [...] Parol? [...] Pe lângă pensie*?, pentru ca Leonida să-și completeze construcția cu noi elemente: *Vezi bine; pensia e bașca, o am după legea a veche, e dreptul meu; mai ales când e republică, dreptul e sfânt: republica este garanțiunea tuturor drepturilor*. Putea, oare, Efimița să nu încuviințeze?: *Așa da*. Iar, purtat de val, Leonida să nu completeze?: *și al treilea, că se face și lege de murături*. Ceea ce, fiind pe deplin înțeles cuvântul *murături*, rămâne, totuși, cu totul de neînțeles pentru Efimița: *Cum lege de murături*? Dar Leonida explică, în sensul general și comun al ficțiunii pe care o edifică: *Adicătele că nimini să nu mai aibă drept să-și plătească datoriile*. For de realism, cu atenția îndreptată în primul rând asupra utilităților practice, femeia se crucește de mirare, pe bună dreptate: *Maică Precistă, Doamne! Apoi dacă-i așa, de ce nu se face mai curând republică, soro*? Este tocmai invitația indirectă pe care o așteaptă și de care profită bărbatul pentru a trece de la teoria construcției ficțiunii la cea a funcționării ei, la teoria practicii politice: *Hei! te lasă reacționarii, domnule? Firește, nu le vine lor la socoteală să nu mai plătească niminea bir! E aproape de mintea omului: de unde ar mai mânca ei lefurile cu lingura?*

Dar, cum toate au o limită și un sfârșit al lor, și construcția ficțiunii funcționale se apropie, în mod necesar și presimțit, de partea ei finală, concluzivă și încununantă; se poate presupune și că mintea practică a femeii a făcut unele calcule, adunând și scăzând, și că rezultatul lor i s-a putut părea nedumeritor: *Așa e... da'... (reflectând mai adânc) un lucru nu-nțeleg eu. [...] Dacă n-o mai plăti niminea bir, soro, de unde or să aibă cetățenii leafă?* Răspunsul bărbatului, figurând, la loc de cinste, în toate ilustrările comentariilor de până acum, nu reprezintă numai culmea simplismului fripturist, ci și concluzia, încununarea finală și definirea globală a esenței mecanismului ficțiunii politice pe care acesta o construiește și o instituie: *Treaba statului, domnule, el ce grije are?*

pentru ce-l avem pe el? e datoria lui să-ngrijească să aibă oamenii lefurile la vreme...

Cât a fost de importantă grija specială pentru sensul de ansamblu, deasupra tuturor incidentelor de amănunt, al construcției fictive în care s-a angajat, cu trup și mai ales suflet, Leonida, se va putea vedea abia de acum încolo, în scena a II-a a comediei; care nu poate fi înțeleasă, în adevărata ei semnificație și în adevăratul ei rost, decât din perspectiva acestui întreg. Va să zică, acest nou prototip uman creat de Caragiale, Leonida, în exercițiul esențial și definitoriu al ritmului biologic diurn fundamental, trecerea de la starea de trezie la aceea de somn, în chiar centrul universului său domestic, în jurul mesei vegheate de sursa principală de lumină, iar apoi al patului ca lăcaș al somnului, costumat esențial și simbolic, în papuci, halat și scufie, având ca martor și etalon de realism pe stăpâna reală a acestui univers domestic, Efimița, la rândul ei, în camizol, fustă de flanelă roșie, iar la cap legată cu un tulban alb, Leonida deci tocmai desăvârșise construcția unei ficțiuni, care nu este mai puțin o adevărată utopie politică, girată de recunoașterea unui erou al contemporaneității precum Garibaldi care, la rândul lui, fusese girat el însuși prin autoritatea Papei de la Roma. Aceasta a realizat comedia lui Caragiale până acum: trăsăturile esențiale, întemeierea teoretică, funcționarea practică și regimul de autoritate ale acestei ficțiuni; despre care a mai precizat un lucru esențial: că această ficțiune nu poate deveni realitate, spre beneficiul, am văzut cât de nelimitat, al tuturor adepților ei, dintr-o cauză pe cât de simplă pe atât de precisă, chiar dacă, deocamdată, fără evidență scenică.

3.2.2.6. „Scoal'că-i foc, Leonido!"

Acesta este momentul de cumpănă al piesei, corespunzător momentului de cumpănă al unității astronomice diurne, foarte precis definit de indicațiile scenice ale dramaturgului: „(Coana Efimița se așază pe o ureche și adoarme și ea. – Unul după miezul nopții sună rar în vecinătate: patru bătăi pentru sferturi, apoi o bătaie mai gravă pentru ceas. În orchestră melodramă 'misterioso'...)" După care, în contratimp, adică în sens invers mișcării de scufundare în somn a personajelor, ambianța pare că se trezește și începe să se întâmple ceva: „(...Câteva momente pauză, după care s-aud în depărtare două-trei detunături de pușcă și chiote scurte; apoi, altele mai multe și strigăte mai distincte, și încă o dată.)"

Ceea ce urmează poate fi dat ca exemplu și temă de studiu pentru cea mai pretențioasă școală de măiestrie a scrisului dramaturgic, la capitolul progresie treptată; anticipând genial tehnica focalizării cinematografice, autorul o trage în prim-plan pe Efimița; ea fiind giranta criteriului realist față de controlul pozitiv al lecturii sau al receptării scenice, din punctul ei de vedere se construiește perspectiva jocului între nivelurile de realitate și a progresiei dramaturgice. Ne amintim că, în ultimele sale specificări, care sunt dictate imperative mai degrabă decât indicații scenice, autorul o lăsase așezată „pe o ureche și adormită", expresie pe cât de precisă pe atât de fericită pentru starea de pauză totală de atenție; Efimița era, deci, cu totul ieșită din planul realității prezente, era altundeva, în teritoriul somnului. Acum „(Se deșteaptă și se ridică-n pat, privind cu nedomirire către ușe și întrebând cu neastâmpăr.) – *Cine e*? (pauză.) *Cine e*? (pauză; sare din pat, aleargă repede la ușă și o încearcă dacă e bine încuiată, asemenea la fereastră, și se-ntoarce mai puțin îngrijorată să se așeze iar la loc, făcându-și o cruce.) *Cine știe ce-oi fi visat*!... (se culcă și ațipește iar; în orchestră melodramă; pauză [...].)"; deci revenită, din domeniul somnului și al absenței totale, după verificarea unei posibile intrusiuni străine (*Cine e*?), ea controlează ușa și fereastra, adică tocmai pasajele de legătură, de trecere în celălalt plan de realitate; apoi își face semnul crucii, suspectând un asalt demonic și invocând protecție divină pentru propria lume; singura explicație pe care o poate da: *Cine știe ce-oi fi visat*!, trimite tot la un evident alt nivel de realitate. Oarecum liniștită astfel, Efimița trece sau măcar încearcă să treacă din nou dincolo, pentru că ațipește numai; dar tocmai atunci, după o pauză, iarăși „([...] o salvă de detunături și strigăte înmulțite; cocoana sare din pat cât colo.)", adică sare în alt plan de realitate, cât colo. După ce mai controlează o dată, prin întrebare, o posibilă intruziune, „([...] merge tremurând la masă, caută p-întunerec chibriturile și aprinde lampa; foarte emoționată, încearcă încă o dată ușa, merge în vârful degetelor la dulapul de haine, îl încuie repede, ca și cum ar fi prins pe cineva în el, și ascultă cu palpitație ce se petrece înăuntru; se uită apoi sub paturi și prin toate colțurile, stinge lampa, se-nchină și se urcă iar în pat.) *Ce-o fi ș-asta*? (deodată, s-aud o nouă salvă și chiote prelungite; coana Efimița sare jos și rămâne înmărmurită în picioare ascultând; o altă salvă și strigăte.) *Leonido*! (zgomotul se repetă.) *Leonido*! (pauză; zgomotul se repetă cu putere; cocoana se repede peste un scaun cu exasperare, se împiedecă și cade peste patul lui Leonida.) *Leonido*!!!"

Este limpede că biata Efimița se zbate între două lumi, dintre care pe una nu reușește s-o sesizeze, s-o identifice și s-o descifreze; încât când, într-un târziu, și Leonida se scoală din somn spăimântat, ea dă acestui necunoscut terifiant numele cel mai înspăimântător pe care-l cunoaște: *scoal' că-i foc, Leonido*! Iar când acesta cere explicații: *Unde-i foc*?, urcă pe treptele spaimei cu ce știe ea, cu ce a aflat mai nou: *Scoal'că-i revuluție, bătălie mare afară*! Comoditatea mai degrabă, siguranța confortului prezent îl pot îndemna pe Leonida să nu accepte aceste ipoteze teribile: *Aș! Vorbă să fie! Ce te pomenești vorbind, domnule*? Dar Efimița presupune și descrie grozăvii apocaliptice, o întreagă lume de coșmar: *Bătălie la toartă, soro: pistoale, puști, tunuri, Leonido, țipete, chiote, lucru mare, de am sărit din somn!* Deci rolurile se schimbaseră, printr-o răsturnare dramatică de mare maestru, căci Leonida, cel atât de amator de fantasme, până acum, pare convertit la realism: *Mițule, nu-i nimica; știi cum ești dumneata nevricoasă, unde am vorbit toată seara de politică, t-ei fi culcat și cu fața-n sus și ai visat cine știe ce.* Dar Efimița se știe stăpână pe bucata sa de realitate: *Leonido, deșteaptă sunt eu acuma*? La care Leonida se simte și el stăpân pe ce-i al lui și răspunde cu superioritate: *Apoi de! Mițule, asta dumneata știi.*

Sigur că lucrurile, cu întorsătura lor atât de neașteptată și totală, pot avea și o explicație psihologică; doar în spațiul ficțiunii narative și dramatice, psihologia este cunoscută ca o servitoare care poate sluji pe oricine. Dar, fiind capabilă să explice tot în acest domeniu, psihologia nu explică, de fapt, nimic, ori, în orice caz, nimic important, nimic decisiv. Pentru că, pentru acest moment anume din desfășurarea proiectului dramatic al lui Caragiale, important și decisiv este faptul răsturnării, aristotelice i-am putea spune, din partitura Efimiței; acesta este elementul care duce drama înainte, mai în adânc și mai sus, pe traseul ei specific. Iar, pe de o parte, acest element, această răsturnare aristotelică nu poate fi explicată, dramaturgic, prin nimic altceva, și nu-și poate găsi o altă măsură pe potrivă decât prin ansamblul complet al acelui nivel de realitate ficțională pe care cu atâta avânt inspirat l-a creat Leonida, în dialogul său cu Efimița din antecedentele scenei în care ne aflăm acum; pe de altă parte, însă, nimic nu ar putea sublinia suficient, nu ar putea pune în lumină mai deplină noua ipostază dramaturgică în care se află aceasta din urmă decât tocmai pasivitatea partenerului ei; rămânând inert, ca sub raza de influență a somnului în care se adăpostise, luând-o cu binișorul pe consoarta domniei sale, Leonida abia îi vădește, prin contrast, în termenii unei depline expresivități scenice, agitația și spaima. Încât „ieșirea" cocoanei, atinsă de

ironia dumnealui, întoarce în sarcasm chiar cuvintele și ornamentele cu care aceasta își împodobise, mai înainte, soțul: *Bravos, bobocule! Nu m-așteptam ca tocmai dumneata să te pronunți cu așa iluzii contra mea; te credeam mai altfel... îmi pare rău...* Și, pentru ca să fie cât se poate de limpezi toate, doamna realului rostește apăsat: *Cocoane Leonido, sunt deșteaptă; am auzit cum te-auz și m-auzi... revoluție, bătălie mare!*

3.2.2.7. Deliciul teoretizării

Cât de mărunt rol are factorul presupus psihologic într-o ecuație dramatică de felul celei care ni se desfășoară, în fața ochilor sau a ochilor minții, se poate vedea din continuarea scenei în care protagonistul masculin își reactivează unul dintre planurile importante ale programului său dramaturgic: plăcerea teoretizării, nu din rațiuni psihice, pe care nu le putem descifra, ci din simple dar evidente rațiuni strict dramaturgice; mai înainte, teoretizase republica; acum va să teoretizeze micul defect, scăparea căreia îi căzuse victimă consoarta domniei sale tocmai prin propria putere de convingere: iluzia. Bineînțeles, după ce exprimă punctul atât de important din programul civic, după care *nimini n-are voie să descarce focuri în oraș* [chiar revoluție să fi fost] *e ordin de la poliție.* Așa că, la nedumerirea doamnei realului: *ce-am auzit dacă nu era nimica*?, Leonida servește definiția antologică a iluziei: *Omul, bunioară, de par examplu, dintr-un nu-știu-ce ori ceva, cum e nevricos, de curiozitate, intră la o idee; a intrat la o idee? Fandacsia e gata; ei! și după aia, din fandacsie cade în ipohondrie. Pe urmă, fireşte, și nimica mișcă.* Definiție corectă și pozitivă, al cărei ușor, dar real lustru comic vine din o anume răsucire vetust pedantă a frazei, ca și din alăturarea de termeni prețioși/arhaici, dintre care cel de *fandacsie* este în stare să-l contamineze de învechire pe cel încă actual *ipohondrie.* Răspunzând prin *numai patru vorbe, dar patru*!, vorba lui Leonida, Efimița pune punctul pe i, degetul pe rană, cum vrem să mai spunem, și identifică teatrul ca atare, pe care tocmai îl joacă, și cel de pretutindeni, și de totdeauna: *Comèdie, soro*! (minunându-se.) *Așa o fi!*

Deplin liniștit, ca un stăpân ce este pe teoria lui, Leonida trage cortina peste această scenă și peste emisfera diurnă a zilei: *Bunioară și la dumneata acuma, o ipohondrie trecătoare; nu-i nimica... Hai să ne culcăm: noapte bună, Mițule.* Și, după ce primește răspunsul potrivit la parola de intrare în

domeniul somnului, teoreticianul a tot și a toate recomandă superior și tandru: *Nu te mai culca cu fața-n sus, Mițule, că iar visezi.*

3.2.2.8. „E primejdie mare, domnule!"

Numai că degeaba s-a așezat cocoana p-o ureche; în odaie întuneric, în orchestră melodramă; o pauză, după care se aud în depărtare chiote, strigăte și detunături. Și, cu aceasta, drama, adevărata dramă se precipită; replicile sunt scurte, tăioase, semnalele brăzdează firmamentul: *Aprinde lampa... E fandacsie, bobocule? Nu-i lucru curat, Mițule! E ipohondrie, soro? E primejdie mare, domnule*! Iar când Leonida pune întrebarea decisivă: *Ce să fie*?, Efimița răspunde cu ceea ce ei i se pare a fi evidența: *Ce să fie? Dumneata nu vezi ce să fie? Revuluție, bătălie mare, Leonido*! Dar bărbatul este, cum știm, omul teoriei, deci al legii și ordinii: *Bine, frate, revuluție ca revuluție, da'nu-ți spusei că nu-i voie de la poliție să dai focuri în oraș*? Pesemne, însă, cu instinctul ei feminin realist, Efimița știa mai bine ce-i aia *revuluție*; așa că i-o pune pe tavă: *Voie, ne-voie, auzi*? Dar și, cum s-ar spune, încremenirea lui Leonida în proiect este pe măsură; și el știe una și bună: teoria primează asupra practicii, după cum iluzia, ficțiunea asupra realității. Încât își pune la punct consoarta ignorantă: *Auz; da'nu e, nu poate să fie revuluție... Câtă vreme sunt ai noștri la putere, cine să stea să facă revuluție*? Răspunsul, firesc, al Efimiței nu ține doar de un simplu automatism de limbaj; el respectă distribuția rolurilor în scenă și competența fiecăruia: *De! întreabă-mă să te-ntreb...* Dar nu numai pentru că este întrebat, ci și pentru că se știe pe sine autoritatea supremă, bărbatul ia conducerea și ține strâns frâiele; el știe să se orienteze, el are busola, știe care anume este acea busolă infailibilă și, la momentul potrivit, așa cum prevestise încă prin cele dintâi fraze ale piesei, apelează la ea: *Unde mi-este gazeta? (nervos) că dacă o fi să fie revuluție, trebuie să spuie la „Ultime știri". Unde mi-e gazeta?*

În dispunerea arhitecturală a mitologiei teatrului caragialean, ziarul, gazeta, dintre toate documentele scrise, se află la cea mai mare înălțime; și, cum documentul scris domină, alături de alte autorități, precum eroii contemporani ori marile figuri ale istoriei, Garibaldi, Papa de la Roma, lumea acestei mitologii, gazeta este undeva sus, foarte sus. În *Conu Leonida față cu reacțiunea*, gazeta ține cheile dramei: ea o deschide și tot ea o închide; după ce protagoniștii au sculptat din vorbe și închipuiri ficțiunea revoluției și a republicii și când evidența senzorială le aduce în preajma

amenințătoare fantasma reală a celei dintâi, în adevărata ei grozăvie, tocmai gazeta este cea care trebuie să decidă și să dezlege băierele întrebării. O și face, printr-o altă lovitură de mare maestru dramaturg, o altă răsturnare de tip aristotelic, în termenii dramei clasice, cu dezvăluiri și țipete: Leonida „merge la masă, ia gazeta, își aruncă ochii pe pagina a treia și dă un țipăt": *A!* Efimița răspunde tot cu un țipăt, care conține în sine o invitație presantă la lămurire: *Ei!* Iar lămurirea, dezvăluirea, iarăși de tip aristotelian, am putea spune, trece, de pe pagina de gazetă, în scenă, prin rostirea lui Leonida: *Nu e revuluție, domnule, e reacțiune; ascultă:* (citește tremurând) *„Reacțiunea a prins iar la limbă. Ca un strigoi în întunerec, ea stă la pândă ascuțindu-și ghearele și așteptând momentul oportun pentru poftele ei antinaționale...Națiune, fii deșteaptă!*" Ceea ce aduce pe drept cuvânt celebra încheiere, care și rezumă piesa: *și noi dormim, domnule!*

Ce urmează reprezintă continuarea logică a acestei dezvăluiri, completate cu un singur detaliu esențial de Leonida: *și pe mine mă știu toți reacționarii că sunt republican, că sunt pentru națiune.* Încât, când Efimița, tremurând și începând să plângă, întreabă: *Ce-i de făcut, soro?*, Leonida, stăpânindu-se ca să-i facă curaj, o îndeamnă să nu se sperie, dar tot femeia știe ce este de făcut și îndeamnă decisiv: *Iute, soro, pune mâna.* Și se pregătesc pentru ce poate fi mai rău: să părăsească adăpostul confortului lor, în care au fost definiți încă din antecedentele piesei: *Mergem la gară pân dosul Cișmegiului, și plecăm până-n ziuă cu trenul la Ploiești...*Dar amenințarea de afară crește, pe măsură ce zgomotele se apropie și se întăresc: *Soro, mor! a intrat în ulița noastră...Stinge lampa! Sunt la ușă.*

3.3.3.9. Cine sparge misterul și cine are ultimul cuvânt?

Din apogeul zgomotului și din paroxismul spaimei, când nu mai era de așteptat altceva decât confruntarea directă dintre necunoscutul terifiant de afară și terorizații protagoniști dinăuntru, torentul tapajului se desparte, ca prin minune, în două curente: „Bătăile în ușă se întețesc cu nerăbdare; zgomotul se depărtează mereu." Și, prin câteva sumare mișcări teatrale intermediare, se introduce încă una dintre puternicile răsturnări ale dramei: *E slujnica, Leonido, Safta*, anunță Efimița, reintrată cuminte în rolul ei de garant al realului, în timp ce, afară, „Chiotele și împușcăturile d-abia se mai aud foarte departe".

Slujnica venise, cum se anunțase încă decuseară, să facă focul; odată cu lumina și promisa căldură a acestuia, Safta aducea, însă, și lumina peste misterul nopții terorizate de spaimă, promițând regăsirea căldurii confortului sub protecția realului real; la întrebarea stăpânei: *Ce-i afară, Safto*?, ea răspunde cu invariabilul: *Bine, cocoană, ce să fie*! al omului puternic ancorat și limitat în real; pentru ca să completeze: *Da'pân-acuma n-am putut închide ochii: toată noaptea a fost masă mare la băcanul din colț; acu d-abia s-a spart chefful. Adineaori a trecut p-aci vreo câțiva, se duceau acasă pe două cărări; era și Nae Ipingescu, ipistatul, beat frânt; chiuia și trăgea la pistoale... obicei mitocănesc.*

Cu aceasta s-a spart misterul și s-a degajat spaima; ficțiunea, mai întâi construită cu avântul și dragostea unui artizan pentru produsul său, iar apoi năvălind peste ființa protagoniștilor și peste universul scenei ca o iminentă, strivitoare realitate terifiantă, s-a risipit ca o ceață de zori; ca să așeze lucrurile în ritmul lor firesc și adevărat, care este cel cosmic, Safta, femeia pământului, fixează evenimentul pe reperul lăsatului de sec, când anul cumpănește între două regimuri fundamentale: *a fost lăsata secului*, iar Efimița încearcă să tragă, de aici, un ce profit ironic, și să sancționeze găunoșenia fabricantului de iluzii și ficțiuni care este consortul ei: *A fost lăsata, secule*! Dar lui Leonida, inimă vitează, poate că nici nu-i pasă de ironii și de alte alea; și nici nu s-ar putea recomanda ca un emerit teoretician, dacă nu ar putea să teoretizeze orice; inclusiv acest impas în care părea să-l fi înfundat dumneaei și, odată cu el, întreagă, cea de a doua comedie a lui I.L.Caragiale. Căci, „îmbărbătat" de șfichiul ironiei, el se sumețește: *Ei vezi? (plin de avântul teoriei.) Tot vorba mea, domnule! Omul, bunioară, de par egzamplu, dintr-un nu-știu-ce ori ceva, cum e nevricos, intră la o idee; a intrat la o idee? Fandacsia e gata; ei! și după aia, după fandacsie cade în ipohondrie. (către cocoana* [și către noi toți]*) Văzuși?*

Văzurăm, și noi toți, și cocoana, care nu-și poate stâmpăra limba și întreabă „cu chef": *Ei! soro*! *Parcă ziceai că nu e voie de la poliție să se dea cu pistoale în oraș*? Dar poate fi întrebare la care Leonida să nu aibă răspuns? Așa că el spune și încă „sigur": *Apoi bine, nu vezi dumneata că aici a fost chiar poliția în persoană*...Ceea ce aduce, din partea Efimiței, o întreagă ghirlandă, cea din urmă și cea mai frumos încărcată, pe umerii lui: *Ei, bobocule, apăi cum le știi dumneata toate, mai rar cineva*! Și repune iluzia în dreptul ei, suveran în universul teatrului comic caragialean, de a fi mereu câștigătoare în concurența ei eternă cu realitatea.

3.2.3. O SCRISOARE PIERDUTĂ *SAU O POVESTE DIN LUMEA/ȚARA FICȚIUNII*

3.2.3.1. Încă o dată lectura ziarului, încă o istorie inițială și încă două scene de control

Ajunși în pragul celei de a treia comedii a lui I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, care este considerată într-o neștirbită unanimitate capodopera teatrului său comic, adevărata lui sinteză, credem că ne putem socoti, în cele ce urmează, eliberați de rigoarea, pe care am respectat-o cu strictețe până acum, de a însoți, în lectura noastră de descifrare, pas cu pas, progresia textului dramatic; putând spera că ne-am însușit principiile generale și mecanismele specifice ale acestui teatru și crede chiar că am reușit să transmitem și cititorului nostru ceva din exercițiul recunoașterii lor. Încât am putea trece de la lectura cuvânt de cuvânt a textului care, numai în interpretarea acestei comedii, ar putea însuma paginile unei cărți voluminoase, la o lectură pe treptele succesive ale momentelor și componentelor lui. Dintre care cel dintâi nu poate fi decât începutul.

În adevăr, chiar de pe acum trebuie să răspundem la întrebările: cum începe a treia comedie a lui Caragiale și ce semnificație are acest început?

De început, începe așa cum știm cu toții: prin citirea unui ziar: „Tipătescu, puțin agitat, se plimbă cu 'Răcnetul' în mână; e în haine de odaie; Pristanda în picioare, mai spre ușă, stă rezemat în sabie." Fiind un ziar la mijloc, realizăm acum că este vorba de ceva de importanță maximă; la prima ascultare a textului citit de Tipătescu, impresia nu poate însă fi neapărat aceasta, căci ceea ce spune gazeta pare vag, general și nu neapărat legat direct de firul concret al acțiunii ce va urma: „*... Ruşine pentru orașul nostru să tremure în fața unui om!... Ruşine pentru guvernul vitreg, care dă unul din cele mai frumoase județe ale României pradă în ghearele unui vampir!...*" Cu toate acestea, din punctul de vedere al lecturii diverselor niveluri de realitate, lucrurile pot să pară destul de limpezi: fiind vorba, mai întâi, de un oraș, iar, mai apoi, chiar de un județ întreg, putem realiza că trimiterea este la un nivel de realitate care cuprinde ficțiunea unui întreg, a unui întreg univers dat; apoi, apelativul de *vampir*, care se atribuie capului administrativ al acestui univers, pare a deschide o perspectivă demonic fantastică, întocmai ca în cea dintâi comedie a autorului, în care protagonistul părea să tragă după sine o întreagă pârtie diavolească. În

O scrisoare pierdută, însă, după ce această primă etichetare este nu numai enunțată, ci scoasă din context și comentată; cum se știe foarte bine, Pristanda, polițaiul, se agață de ea și întreabă cu naivitate: *Pardon să iertați, coane Fănică, că întreb: bampir... ce-i aia, bampir*? Și de data aceasta, ca și în cazul lui Galibardi, ușoara distorsiune fonetică trebuie să ne dea de gândit; nu numai pentru că dovedește puțina cultură a personajului, ci și pentru că deformează ceva, este un semnal de transfigurare, respectiv de transpunere în ficțiune.

Se poate trece peste toate celelalte amănunte, pentru că, prin semnalele reținute de noi, chiar din prima scenă a comediei, suntem avertizați cu intenție și claritate că vom fi introduși în ficțiune. Dar, cum secvența introductivă a piesei nu se încheie aici, cată să ne păstrăm atenția trează: urmează scena povestirii lui Pristanda, pe care Tipătescu o numește limpede: *istoria de aseară*. Deci încă o istorie pe care am putea-o numi de *întemeiere dramaturgică*, întocmai ca în celelalte două comedii analizate până acum. Numai că, de data aceasta, știm, din textul lui Caragiale, că relatarea acelei istorii, împiedicată, cum tocmai văzurăm, o dată, de citirea textului de ziar, prin care se introduce regimul ficțional al dramei, mai este amânată o dată de un mărunt incident provocat de cel care povestește; este evocarea familiei lui numeroase și a micii lui remunerații, sintetizată în celebra formulă: *Famelie mare, renumerație mică, după buget...*

Ar fi locul, aici, pentru cel puțin două observații: mai întâi că, prin înseși cuvintele pe care le-am citat, se face o distincție în cadrul remunerației, între veniturile polițaiului: unele după buget și altele din afara lui, cum s-ar spune astăzi, unele scriptice, altele nescriptice. Știm acum, însă, ce valoare are, în teatrul lui Caragiale, tot ce este, urmează ori poate fi scris; scripturalitatea ca atare introduce sensuri puternice, avertizează asupra semnificațiilor sau raporturilor majore, de felul celor dintre diferite niveluri de realitate. În cazul de față, avertizarea despre diferența dintre venitul scris și cel nescris al lui Pristanda poate să fie semnalul că ne aflăm la o răspântie, de unde se pot deschide două drumuri, două perspective: una spre domeniul realului, eventual, cel consemnat și identificat prin scris, cealaltă spre cel al ficțiunii, pe care scrisul nu-l legitimează ca real. Dar nu numai atât; cel de al doilea amănunt care poate să ne rețină atenția este acela că povestirea lui Pristanda nu se face, cum s-ar zice, în nume propriu, că el citează, în relatarea sa, de fapt, cuvintele altcuiva: *„Mai roagă-te și tu de domnul prefect ca să-ți mai mărească leafa, că te prăpădești de tot!...* ", iar acest altcineva este soția polițistului: *nevastă-mea zice...* Dar știm ce sunt

femeile, soțiile mai ales, în teatrul lui Caragiale: stăpânele domeniului real, ale ficțiunii zero; ceea ce este cazul și aici: nu contează că personajul nu apare direct în scenă, cum nu apăruse, de fapt, direct, nici Tache Pantofarul, în *O noapte furtunoasă*; nu contează că pare a fi o femeie umilă și necăjită, mamă a nouă copii... Madam Pristanda împărățește, în felul ei, asupra unui domeniu și, prin această funcție ea este un reper, un indicator de realitate și de realism.

Dar incidentele care amână relatarea întâmplării de aseară, pe care o așteptăm, cu îndreptățită nerăbdare, să înceapă a toarce firul dramei, să-i elibereze puterile latente, nu se încheie aici; discuția despre remunerația polițaiului, care amorsează limpede raportul dintre două niveluri de realitate, continuă cu nu mai puțin celebra numărătoare a steagurilor; cine n-o știe? *Două la prefectură... Două pe piața lui 11 Fevruarie... Două la primărie...* Este cât se poate de evident că, având fiecare grup de personaje numărătoarea lui, fiecare numără, de fapt, altceva: conu Fănică și coana Joițica numără, în realitate, steagurile reale, pe când Pristanda numără, tot în realitate, steagurile fictive. Dar polițaiul, care face parte din universul comediei lui Caragiale, fiind chiar unul dintre elementele lui funcționale cele mai eficiente, nu se poate să nu-i cunoască regulile; tocmai de aceea, știind el asupra a ce și în numele cui domnește o soție, o cocoană, în acest univers, legitimarea ficțiunii (lui) ca real nu o așteaptă de la altcineva decât de la coana Joițica: *Îmi pare rău! Tocmai coana Joițica, tocmai dumneei, care de!... să ne așteptăm de la dumneei la o protecție...*

Deci încă un semnal al coexistenței, al raportului de simultaneitate între real și fictiv, între ficțiunea de grad 0 și ficțiunea legitimată dramaturgic ca ficțiune; încă unul, dar nu ultimul, dintre preliminariile piesei. Pentru că urmează, în fine, după atâtea amânări care au pregătit-o cu grijă dramatică, ridicându-i, în acest fel, prețul specific, urmează, în fine, povestirea lui Pristanda, *istoria de aseară*: *Aseară pe la zece și jumătate, mă duc acasă, îmbuc ceva și mă dau așa pe-o parte să ațipesc numai un minuțel, că eram prăpădit de ostenit de la foc. Nevasta zice, pardon: „Dezbracă-te, Ghiță, și te culcă." Eu, nu; eu, la datorie, coane Fănică, zi și noapte la datorie. Așa, mă scol cam pe la douăspce fără un sfert și, pardon, mă dezbrac de mondir, scoț chipiul, mă-mbrac țivileșe și plec... la datorie, coane Fănică. Până să plec se făcuse vreo unul după douăspce. O iau prin dosul primăriei, și apuc pe maidan ca să ies la bariera „Unirii". Când dau să trec maidanul, văz lumină la ferestrele de din dos ale lui d. Nae Cațavencu, și ferestrele vraiște. Ulucile înalte...*

dacă te sui pe uluci, poți intra pe fereastră în casă. Eu, cu gândul la datorie, ce-mi dă în gând ideea? Zic: ia să mai ciupim noi ceva de la onorabilul, că nu strică... și binișor, ca o pisică, mă sui pe uluci și mă pui s-ascult: auzeam și vedeam cum v-auz și m-auziți, coane Fănică, știți ca la teatru.

Ce este semnificativ în această prea cunoscută povestire? Să le luăm pe rând, în ordinea în care le comunică textul: faptul că toate întâmplările decurg dintr-un moment în care s-au schimbat rapid, între ele, regimul de somn și cel de trezie ale agentului narator și care, în fapt, este instaurator de proiect dramaturgic; apoi, că tot ceea ce face acest agent urmează unui incident dramatic de proporții și intensitate maxime, un incendiu, ceea ce induce, de îndată, un regim de contrast, de comparație cu ceea ce va urma și ar fi de așteptat să fie o linie evenimențială plată, de calm total, dar cu atât mai pregătită pentru o viitoare izbucnire. Intervenția nevestei polițaiului, care îl îndeamnă pe acesta spre somn, este consecventă cu funcția dramaturgică a femeii, de a gestiona realul și a pune în evidență, prin contrast, domeniul ficțiunii; cel pentru care se decide bărbatul și se prepară, în consecință, prin schimbarea costumației, care este o adevărată travestire, o mascare. Important și semnificativ este și calculul de timp, pe care povestitorul îl reproduce explicit, începând cu reperul fatidic și crucial, „douăspce", adică miezul nopții, dar nu tocmai, ci douăspce fără un sfert, adică în preajma orei cruciale, pe care o amână, pentru a spori tensiunea. Că acțiunea propriu-zisă este și mai mult amânată, până la unul după douăspce, nu face decât să lase în urmă iarăși ceva important, ceea ce din nou mărește tensiunea. Itinerarul lui Pristanda, relatat de acesta cu precizie topografică, precum altă dată cel al familiei Titircă, de la „Iunion" spre casă, pare a fi un ghid prin realitate, numai că, atenție mare!, agentul evoluează prin dosul primăriei, pe maidan, adică pe căi ferite, prin zona obscură, în care localitatea își arată fața ei ascunsă, care poate să fie, foarte bine, reversul de ficțiune, în raport cu fața de real. La casa lui Cațavencu, abordată de asemeni din spate, dispoziția topografică arată astfel încât foarte simplu se poate trece de afară, prin fereastră, înăuntru; deci, această fereastră este un nou pasaj facil între niveluri de realitate. În fine, acest prim act al povestirii se încheie cu schița unei reprezentații teatrale, a unui teatru în teatru pe care îl imaginează, pentru noi, povestitorul: *auzeam și vedeam cum v-auz și m-auziți, coane Fănică, știți ca la teatru.*

Care este conținutul faptic propriu-zis al acestei reprezentații spectaculare pe care o relatează polițaiul se știe: personajul principal al

scenei de dincolo de fereastră, deci din alt nivel de realitate, d. Nae Caţavencu, intenţionează să comunice publicului său o scrisoare care ar urma să facă dezvăluiri importante. Numai că revelaţia este zădărnicită de un incident; pare unul comun, dar prin protagonişti, mişcări şi expresii specifice însumează un nod de semnificaţii particulare şi de tensiuni asemenea: *Diavolul de popă* [zice dramaturgul, prin gura agentului său], *n-are de lucru? Se scoală repede de la joc şi zice: „Să mă-ngropi, sufletul meu, Năică, nu citi... stăi s-o ascult şi eu... să-mi aprinz numai ţigara..." Şi, coane Fănică, se scoală de la joc, aprinde chibritul, trage din ţigară şi vine să arunce chibritul aprins pe fereastră drept în ochii mei...* Diavolul de popă, autoblestemul (să mă-ngropi), ţigara, adică tutunul, iarba dracului, după expresia populară, chibritul aprins, aruncat drept în ochii privitorului acestei scene sunt tot atâtea repere, semnale dublate de încărcături semnificative pe cât de ascunse pe atât descifrabile în muta lor elocvenţă; mai ales secvenţa finală, prin care demonicul popă orbeşte la propriu pe privitor, reprezintă echivalentul fizic al unei cortine opace care se aşază peste un întreg şi important segment dramatic, de la care toţi protagoniştii aşteptau pornirea unor linii conflictuale majore; acest întuneric total, această orbire nu pot decât să ascută la maximum interesul pentru ceea ce trebuie să urmeze.

3.2.3.2. Adevărul pierdut şi ficţiunea dominantă şi comodă

Acum credem că avem în mână unele dintre figurile importante ale acestui joc combinatoriu de planuri dramatice pe care l-a imaginat autorul şi putem descifra principalele lui linii de perspectivă şi evoluţie; două par a fi nivelurile de realitate principale care susţin structura dramatică: una ar fi cea dominantă, prin care se mişcă şi evoluează protagoniştii, ca într-un plan de realitate, cealaltă care se întrevede când se ridică, abil şi cu zgârcenie, câte un colţ de cortină şi care pare total, dacă nu chiar iremediabil pierdută în necunoscut, odată cu „orbirea" accidentală a lui Pristanda; se întrevede, cel puţin deocamdată, a fi un document scris, o scrisoare, deci ceva de maximă importanţă pentru axiologia internă a teatrului caragialean.

Să demontăm şi apoi să montăm, pas cu pas, mai întâi contraargumentaţia şi apoi argumentaţia ipotezei potrivit căreia, de data aceasta, nivelul 0 al realităţii reprezintă ficţiunea de bază a piesei ar fi o întreprindere prea laborioasă, care ar consuma prea mult timp şi spaţiu pentru un efect pe care l-am putea obţine şi pe căi mai scurte. Cum ar fi, de exemplu, judecata prin opoziţie. Astfel, suntem îndreptăţiţi să socotim că

celălalt plan, cel deocamdată ascuns, reprezintă adevăratul reper al realității de bază, el ar fi, cu alte cuvinte, adevărul realității; un prim semnal ne dă tocmai scena numărării steagurilor, pe care o evocase Tipătescu în elementele sale esențiale și definitorii: *Nu m-am plimbat eu la luminație în trăsură cu Zoe și cu nenea Zaharia în tot orașul? Tocmai ea, cum e glumeață, zice: „Ia să-i numărăm steagurile lui Ghiță…* " O scenă de viață de familie, deci, după formula triunghiului, care este ecuația ei definitorie; ea, femeia, care este și consoartă, și amantă totodată, coana Joițica, de data aceasta, își trădează, fără greș, rolul de stăpână a realului: *Ia să-i numărăm steagurile…* Și procedează la numărătoare aparent în glumă, deci, în termenii valorilor specifice ale ficțiunii teatrale, cu atât mai serios. Iar toate acestea se petrec când? La *luminație*, adică la acea ocazie când jocul de lumini indundă decorul și are șansa de a-i scoate din întuneric toate detaliile ascunse, toate misterele.

Ca și povestirea cu Tache Paantofarul sau cea cu tușica, care se culcă odată cu găinile, din *O noapte furtunoasă*, scena numărării steagurilor este un indicator, cât se poate de evident, de altfel, de realitate. Această scenă ne spune că actanții ei activi, care sunt numai Zoe și prefectul, conu Zaharia fiind doar pomenit, sunt factori ai ecuației realiste și, deci, au calitatea de a delimita, identifica și chiar a institui uneori nivelul ficțiunii 0 în combinația de ansamblu. Dar dacă Zoe și Tipătescu se legitimează, de la bun început, ca astfel de actanți ai planului realist, înseamnă că cea mai mare parte din partitura lor, cel puțin aceea care privește strict raporturile lor reciproce, se așează în același plan. Ceea ce înseamnă că, în universul divers și multificțional al teatrului caragialean, zona de relație Zoe-Tipătescu acoperă zona de adevăr, iar scrisorica de amor pe care, cum știm, soția lui Trahanache o primise de la amantul ei, prefectul, este documentul de identitate al acestui adevăr. Atunci ne întrebăm: să fie oare mult, să fie exagerat să interpretăm titlul piesei, *O scrisoare pierdută*, mai degrabă în sensul ei figurat decât în cel strict literal? Că, adică, nu este vorba atât de un petec de hârtie rătăcit, cât de adevărul personajelor, adevărul relației lor, în sumă, adevărul lumii în care trăiesc; acest adevăr este pierdut, a lui este suita de peripeții prin care trece, derizoria lui aventură, până în finalul în care va avea destinul pe care urmează să-l descifrăm la timpul potrivit.

De unde formularea logică, prin raționament în opoziție, potrivit căreia, dacă realitatea relației Zoe-Tipătescu, pe care scrisoarea (pierdută) o identifică și o certifică, reprezintă adevărul, realitatea reală, aparenta ficțiune de grad 0, tot ce se opune acestui termen și reper reprezintă adevărata

ficțiune. Iar acum, de la acest statut de înțelegere, putem să luăm pe rând unele dintre cele mai importante și semnificative componente și semnale ale acestui adevărat univers ficțional. Începând cu conu Zaharia, respectiv Zaharia Trahanache, prezidentul *Comitetului permanent, Comitetului electoral, Comitetului școlar, Comițiului agricol și al altor comitete și comiții*. Într-adevăr, de ce este președinte al acestora? Evident, ca să arate un limpede raport de ierarhie și o situație de autoritate. Dar de ce atât de multe, dintre care, cel dintâi, *Comitetul permanent*, pare mai mult o himeră decât o realitate, tocmai prin permanența lui neconcretizată în nimic, și de ce enumerarea generalizatoare, din final? Iarăși evident, ca să arate superfluitatea acestor entități și să construiască încheierea logică după care Trahanache este președinte peste niște ficțiuni. În ceea ce am putea numi bestiarul mitologic al teatrului caragialean, ispita cea mai lesnicioasă ar fi să-l echivalăm pe Trahanache cu Dumitrache Titircă, cu care împarte și inițialele numelor, D=Z, într-o anumită epocă ortografică, și sufixul diminutivant în *ache*, dar și poziția de autoritate peste universurile succesiv concentrice pe care le domină. Cu toate aceste puncte de plecare, deosebirea dintre ei, din punctul de vedere al funcțiunii și structurii strict dramaturgice, este apreciabilă: dacă jupân Dumitrache este cel mai fertil constructor și instaurator de ficțiuni din teatrul lui Caragiale, conu Zaharia, spre deosebire de el, nu construiește nimic; el se complace și apreciază sau condamnă, consolidând ficțiunea. Dilema pe care i-a pus-o în cârcă, de mai bine de un secol, exegeza critică, dar și cea scenică, propunând a se alege între naivitatea totală, eventual tâmpă, și abia mascata șiretenie este o falsă dilemă, în afară de chestie, cum ar fi zis Maiorescu; pentru că, în calitatea sa de stâlp al ficțiunii, el face parte din aceasta în asemenea măsură încât nici nu se pune problema să aibă acces la adevăr. Pentru el și prin el, totdeauna apele se aleg de uscat, obligatoriu în favoarea ficțiunii, în toate cazurile, dar mai întâi și mai ales când este să se pronunțe despre autenticitatea scrisorii și când o face fără dubiu și cu o exaltată retorică: *Bine, frate, înțeleg plastografie, până unde se poate, dar până aici nu înțeleg... Ei, Fănică, să vezi imitație de scrisoare! Să zici și tu că e a ta, dar să juri, nu altceva, să juri!* Că „venerabilul" înțelege plastografia nu înseamnă nimic altceva decât că el se așază în rând cu Farfuridi, care înțelege trădarea, ca elemente constitutive și definitorii, amândouă, ale falsului, ale convenției ficționare; că nu acceptă realitatea scrisorii lui Fănică este pentru că aceasta, adevărată fiind, ar atenta direct, ar demola categoric și în întregime principiul de ficționalitate în virtutea căruia trăiește și prezidează peste un mic dar întreg

univers așezat pe temelii de ficționalitate. Pomenirea „fiului de la facultate" și a preceptelor sentențioase ale aceluiași, în chiar momentul intrării sale în scenă, reprezintă conștientizarea legică, din start, a ficțiunii ca realitate care are legi și principii: *Bine zice fiu-meu de la facultate* [care trebuie să fie un Rică Venturiano mai evoluat.] *alaltăieri în scrisoare: vezi, tânăr tânăr, dar copt, serios băiat! Zice: „Tatițo, unde nu e moral, acolo e corupție, și o soțietate fără prințipuri, va să zică că nu le are!"* Formula lui preferată: *Aveți puțintică răbdare!*, ce poate să însemne altceva decât îndemnul de a întârzia în proiect, de a se conserva în comoditatea ficțiunii, de a nu forța limitele ei spre zona periculoasă a celeilalte realități, a celei care neagă și eventual tulbură, dacă nu chiar distruge ficțiunea, a adevărului.

Trecând la figurile pe care ni le nominalizează lista de personaje ale piesei, Tache Farfuridi, avocatul care are, n-are să întâlnească pe cineva, la zece fix se duce în târg, apoi are, n-are clienți acasă, la unsprezece fix se-ntoarce din târg, în fine, are n-are înfățișare, la douăsprece trecute fix se duce la tribunal, este limpede că lucrează, mă rog, asistă juridic, își construiește programul pe niște ficțiuni, care pot să fie, pot să nu fie. Ora lui cardinală, ora lui definitorie, „douăspce trecute fix", nu este, pur și simplu, expresia unei imbecilități, ci este una dintre cele mai inspirate determinări în cuvinte comune ale timpului ireal, fictiv. Iar crezul său politic, întemeiat pe admiterea trădării, cu condiția să fie știută, deci pe utilizarea unei ficțiunii general admise, se construiește într-o veritabilă perspectivă ficțională de inspirație istorică: *De aceea eu totdeauna am repetat cu strămbunii noștri, cu Mihai Bravul și Ștefan cel Mare...* .Companionul său, Brânzovenescu, care este nu numai cel care-l asistă fizic în orice împrejurare, dar și cel care-i servește de termen de comparație, pentru a-l identifica prin mărturia concret-fizică a unei alterități, se declară de la început urmărit de manopere și mistificări: *Poate să nu fie tocmai așa; poate că e o manoperă... o manoperă grosolană, ca să intimideze pe câțiva nehotărâți...* Scena din debutul actului II, în care cei doi amici politici, împreună cu tutorele lor, Zaharia Trahanache, inventariază voturile, în preziua alegerilor, ține iarăși de ceea ce am putea numi elementele sau mecanismele de legitimare, de astă dată ficționară: *Șaizeci și nouă cu roșu, buni... unsprezece cu albastru... ai lor... Doisprezece... Ai puțintică răbdare... unu, doi, cinci... șapte... zece... unsprezece. Doisprezece... Cu Ienache Siripeanu. Nici nu mai are drept de vot, de când și-a măritat fata... Nu i-a dat casele de zestre? Ei? Dacă votează, merge la pușcărie onorabilul. Ai puțintică răbdare... Da'dacă-l putem aduce să voteze cu noi? Altă vorbă... Să voteze cu noi, e ușor; are*

procesul cu epitropia bisericii, săptămâna viitoare... Sigur că, în această convenție, culorile deosebitoare, culorile-semnal sunt roșu și albastru, culori de bază și complementare, dar în această dublă calitate a lor nu sunt decât subtitute foarte ușor deghizate de alb și de negru, iar trecerea unor nume sau persoane de pe o listă pe alta, de la o culoare la alta, nu înseamnă altceva decât naveta între două planuri de realitate sau de ficțiune sau unul de realitate și altul de ficțiune. Ușurința relativă cu care se fac aceste treceri traduce lejeritatea jocului ficționar în acest univers teatral.

Ar veni la rând d. Nae Cațavencu, după specificările din lista persoanelor piesei, avocat, ca și Farfuridi, care mai este și membru al acelor comitete și comiții pe care le prezidează Zaharia Trahanache; în schimb, Cațavencu este director-proprietar al ziarului „Răcnetul Carpaților", prezident-fondator al Societății Enciclopedice-Cooperative „Aurora Economică Română". Aceste specificări par a institui un regim de diferență față de organismele asupra cărora prezidează Trahanache și din care face parte Farfuridi, particularizate printr-un statut de autoritate civic administrativă, pe când cele girate de Cațavencu trădau o nuanță privat-activist-lucrativă; cu anumite note de stridență, cum este cazul gazetei numite nici mai mult nici mai puțin decât „Răcnetul Carpaților" sau specificări limpezi precum Cooperativă sau Economică. Numai că acestea beneficiază de asocieri cel puțin bizare și, în orice caz, atenuante dacă nu chiar anulante, căci ce poate să însemne o Societate Enciclopedică-Cooperativă decât un evident non-sens. Ceea ce ne poate arunca, și de data aceasta, în spațiul bizareriei și al ficțiunii. Este adevărat, însă, că, prin programarea sa dramaturgică, d. Nae Cațavencu pare a dovedi o anumită înclinație sau chiar priză la real; nu este, oare, el cel care și-a însușit, conștient, chiar dacă printr-un fel de fraudă, emblema-simbol a realului din piesă, adică scrisoarea? Și cel care intenționează să-i dea o utilitate pregnant și substanțial practică? Sigur că el este acela, numai că, în manipularea acestui obiect simbolic, în care Cațavencu dă dovadă de un astfel de rece pragmatism care l-ar recomanda pentru partida adevărului, calculele sale îl integrează firesc în mecanismul ficțiunii, a cărui lege generală, înșelătoria, de data aceasta șantajul, o respectă și o servesc; în fond, cu ajutorul scrisorii, adică al engramei realului, acest personaj urmărește să-și construiască, pentru uzul propriu, propria lui felie de ficțiune în universul fictiv și generos care-i adăpostește și protejează pe toți. El nu are nicio clipă acea imaginație a realului care i-ar permite să poată realiza adevăratul efect al bombei de

realitate pe care o conține scrisoarea asupra edificiului ficțiunii; din partea lui, ficțiunea poate și trebuie să rămână așa cum este, numai să-i asigure și lui un loc privilegiat în sistemul ei, locul dorit de el. Pentru că, dintre toți, tot coana Joița este mai realistă; ea, care, față de înaintașa sa Veta, a ajuns să stăpânească nu numai asupra micului cuib al intimității cu Fănică, fiind, în rosturile universului ficționar, nu un simplu element decorativ, ci motorul cel mai activ în ficțiunea pe care o stăpânește cu bonomie și destulă placiditate conu Zaharia, doar ea are perspectiva adevărată a catastrofei care ar însemna prăbușirea ficțiunii.

3.2.3.3. Teatrul lumii pe scena teatrului

Că d. Nae Cațavencu este și el un practician și un profitor al realității fictive, alături, de exemplu, de rivalul său permanent, Farfuridi, probează, în cel mai elocvent mod, celebra scenă a discursurilor de la întrunirea politică din actul III. Nu se poate să nu se observe că, în progresia lor încă lentă, construcția și funcționarea ansamblului ficționalității, care este un întreg univers, tind gradat și logic spre apogeul din actul al III-lea al piesei. Aici se situează punctul de vârf al tensiunii dramatice, de la care începând sensurile nu mai sunt decât descendente; iar faptul că progresiva creștere a conflictului culminează cu o confruntare fizică, o bătaie între opozanți, arată încă mai limpede felul în care dramaturgul și-a conceput proiectul.

În fapt de construcție strictă dramatică, această scenă, care se confundă cu un întreg act, reprezintă una din cele mai puternice invenții dramaturgice ale autorului cu atât mai puternică și mai prețioasă, cu cât se bucură și de privilegiul unicității. În adevăr, având rolul de a induce sensuri cruciale ale piesei, scena întrunirii electorale din actul III, spre deosebire de alte asemenea mijloace din teatrul lui Caragiale, cum ar fi scrisoarea sau ziarul, e folosită numai o singură dată; numai o singură dată, mesajul ia forma scenică a unui discurs, a unei cuvântări adresate direct, prin viu grai, unui public. Discursul vine astfel să îmbogățească și să diversifice gama de mijloace scenice prin care se scoate în evidență o anume componentă dramaturgică. Este introdus în scenă cu preparative speciale și salutat cu evidentă emfază; de fapt, atât schița scenografică imaginată de autor, cât și organizarea scenică și desfășurarea ei construiesc sugestia unui spectacol, a unei ficțiuni teatrale conținute în alt spectacol, în ficțiunea de bază, cuprinzătoare: „Teatrul înfățișează sala cea mare a pretoriului primăriei, un fel de exagon din care se văd trei laturi. [...] Partea din stânga până la ușa

'Arfivei' este despărțită de scenă cu un grilaj de lemn acoperit cu perdeluțe de chembrică verde. Lângă grilaj, la stânga, în scenă, este o estradă pe care sunt așezate masa și jețul prezidențial. Înaintea mesei, puțin mai jos, este tribuna. Pe masă sunt două candelabre, hârtie și un clopoțel. Pe tribună o sticlă și un pahar de apă. De partea dreaptă sunt bănci dese și scaune; sub estradă, asemenea. Peste tot sunt bănci și scaune, afară de o cărare lăsată liberă de la ușa de intrare din fund spre mijlocul scenei, pe unde vine și se duce lumea. Pe pereți câteva lămpi atârnate în cuie." Trahanache, prezidentul ședinței și directorul de scenă, salută astfel discursul lui Farfuridi: *Stimabilă, onorabilă adunare. După discursul important, pe care l-a ținut respectabilul nostru concetățean și advocat d. Farfuridi...* Iar Cațavencu își cere „cu [falsă] modestie", rândul la cuvânt: *D-le președinte, vă rog, cerusem și eu cuvântul...*

Despre aceste texte dramatice unice s-a remarcat, și pe bună dreptate, atât faptul că sunt o colecție de enormități, de non-sensuri și de gogomănii, cât și acela că se deosebesc între ele printr-o nuanță vizibilă: discursul lui Farfuridi pare de orientare legitimistă și conservatoare, pe când cel al lui Cațavencu trădează porniri radicale și activiste. Nu ne putem refuza plăcerea de a le cita încă o dată; deci ia cuvântul Farfuridi: *După ce am vorbit dar din punctul de vedere istoric și din punctul de vedere de drept, voi încheia, precum am zis, cât se poate mai scurt.* [...] *La anul una-mie-opt-sute-douăzeci-și-unu... fix...* [...] *Ce ziceam dar? La 1864, vine, mă-nțelegi, ocaziunea să se pronunțe poporul printr-un plebicist... Să vedem însă mai înainte... să ne dăm seama bine de ce va să zică... de ce este un plebicist...* [...] *Când zicem dar 64, zicem plebicist, când zicem plebicist, zicem 64... știm, oricine dintre noi știe ce este 64, să vedem ce este plebicistul...* [...] *Atunci, iată ce zic eu, și împreună cu mine trebuie să se zică asemenea toți aceia care nu vor să cază la extremitate* [...], *adică vreau să zic, da, ca să fie moderați... adică nu exagerațiuni!... Într-o chestiune politică... și care, de la care atârnă viitorul, prezentul și trecutul țării... să fie ori prea-prea, ori foarte-foarte...* [...] *încât vine aci ocazia să întrebăm pentru ce?... da... pentru ce? Dacă Europa... să fie cu ochii ațintiți asupra noastră, dacă mă pot pronunța astfel, care lovesc soțietatea, adică fiindcă din cauza zguduirilor... și... idei subversive...* [...] *și mă-nțelegi, mai în sfârșit, pentru care în orce ocaziuni solemne a dat probe de tact... vreau să zic într-o privință, poporul, națiunea, România...* (cu tărie) *țara în sfârșit... cu bun-simț, pentru ca Europa cu un moment mai nainte să vie și să recunoască, de la care putem zice depandă...* [...] *precum, – dați-mi voie –*

[...] *precum la 21, daţi-mi voie* [...] *la 48, la 34, la 54, la 64, la 74 asemenea şi la 84 şi 94, şi ţetera, întru cât ne priveşte... pentru ca să dăm exemplul chiar surorilor noastre de ginte latină însă!* [...] *Daţi-mi voie! Termin îndată! Mai am două vorbe de zis.* [...] *Iată opinia mea.* [...] *Din două una, daţi-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! Dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! Dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, şi anume în punctele esenţiale... Din această dilemă nu puteţi ieşi... Am zis!*

În general, acest discurs a fost taxat ca o mostră superior ilustrativ de nonsens, ceea ce, fără nici un dubiu, şi este. Numai că, acceptând această calificare atât de descalificantă, suntem datori, din respect pentru caracteristicile şi conţinutul obiectiv al textului său, să reactualizămm câteva mai vechi observaţii. Astfel, este fără dubiu că poziţia politică exprimată de Farfuridi prin discursul său este una moderat conservatoare; apoi că gândirea politică întruchipată în discurs deţine câteva procedări constante, cum ar fi raportarea la Europa, conştiinţa vie a relaţiei de interdeterminare dintre politica europeană şi cea locală; în fine, o anume concepţie despre ciclicitatea evenimentelor istorice, concretizată într-o cvasimistică a numerelor şi datelor, care ajung să se substituie evenimentelor ca atare şi să dea o altă faţă, alcătuită din cifre ori serii de cifre, a fenomenului istoric. La toate acestea suntem obligaţi să mai adăugăm o remarcă generală: caracterul dialogic al rostirii discursive; oratorul, oricât de prăpăstios ar bate câmpii, nu vorbeşte de unul singur, numai pentru sine: el să vorbească, el să se audă şi tot el să înţeleagă, cum ar fi de presupus, în mod logic, în cazul unui nonsens categoric şi total. În realitatea scenică dată, Farfuridi are un auditoriu sensibil, care îi trăieşte discursul, ascultându-l; sala freamătă, presimte anumite turnuri sau volute retorice şi nu numai retorice, le aşteaptă şi le întâmpină, intră în dialog cu oratorul, îi serveşte replica, uneori chiar înainte de încheierea frazei sau a ideii, ceea ce înseamnă, nici mai mult nici mai puţin, decât că discursul său este receptat, că este, în ciuda aparenţei de nonsens, o comunicare reală între două părţi, care au nu numai termeni comuni, dar chiar un limbaj întreg şi coerent comun, prin care se pot înţelege. Dar, întorcându-ne din nou la aparenţa de incomunicabilitate noţională a textului şi admiţând-o, înseamnă că o astfel de situaţie, de comunicare prin non-comunicare, neputând fi un nonsens, pentru că nu este, de vreme ce părţile comunică între ele, nu poate fi explicată decât prin situaţia cu totul specială că cele două părţi care comunică prin non-comunicare se află, se complac şi funcţionează conştient în acelaşi univers fictiv. În bună măsură, în ce-l

privește pe Farfuridi și aliații săi politici, atât Brânzovenescu cât și, mai ales, Zaharia Trahanache, acest lucru ne era cunoscut deja. Dar pe lângă reacția intelectuală, chiar dacă, uneori ostilă, a sălii, în care erau, desigur, partizani din ambele tabere, iată-l în scenă chiar pe Cațavencu, dialogând, indirect, dar dialogând cu Farfuridi, acceptându-i deci termenii și limbajul, ca punți de comunicare, chiar dacă îi respinge ideile: *Ei, cum să-l trimeți în Cameră, nene, pe stimabilul? Nu zic, are ideile, opiniile lui – și eu respect ideile, numai să fie sincere, și el e sincer, n-ai ce-i zice, – respect la orice opiniune!... Dar să-ți vie stimabilul cu idei învechite, cu opiniuni ruginite, și să te sperie mereu cu Europa, cu zguduiri, cu teorii subversive... asta nu mai merge... Astfel de opiniuni nu le respect, să-mi dea voie să-i spui...* Dar cercul comunicării limbajului lui Farfuridi este încă mai larg; intervine învățătorul Popescu: *Nu, uite ce susține Farfuridi, n-ai înțeles; susține că adică după istorie – d-aia se teme el de zguduiri – nu trebuie să dăm exemplu rău surorilor noastre de ginte latină. N-ai auzit, chiar el a zis-o: surorile noastre de gintă latină...* Încât, după câteva replici intermediare, păstrându-se în termenii aceluiași limbaj, Cațavencu însuși dă o probă anticipată a propriului său discurs: *Ce străbun! Ce nostru! Vezi că nu știți*! (cu tonul retoric.) *Or, mai întâi și-ntâi istoria ne învață anume că un popor care nu merge înainte stă pe loc* (publicul începe să-i ia aminte că perorează și se grupează încet-încet împrejurul lui ca să asculte), *ba chiar dă înapoi, că legea progresului este așa, că cu cât mergi mai iute, cu atât ajungi mai departe.* (Grupul lui Cațavencu aprobă și admiră, grupul lui Brânzovenescu, care s-a apropiat și ascultă mai dintr-o parte, dă din umeri.) *Asta e așa. Nici nu mai încape vorbă.* Intervin, din nou, Ionescu și Popescu, ceea ce înseamnă că înțelegerea termenilor și limbajului funcționează. După cum probează, dacă mai era nevoie, însăși confruntarea directă dintre cei doi oratori: *Da! Progres! Progres fără conservațiune, când vedem bine că Europa...*, intervine Farfuridi, la care Cațavencu întâmpină, întrerupându-l *lătrător*, cum specifică autorul: *Nu voi, stimabile, să știu de Europa d-tale, eu voi să știu de România mea și numai de România... Progresul, stimabile, progresul! În zadar, veniți cu gogorițe, cu invențiuni antipatriotice, cu Europa, ca să amăgiți opinia publică...*

Dacă înfruntarea verbală degenerează, până la finalul scenei, în înghionteală, asta nu e pentru că cei doi „combatanți" nu ar fi comunicat; dimpotrivă, chiar în înfruntarea extremă cei doi vorbesc limbajul comun al ficțiunii pe care o împărtășesc deopotrivă după cum probează atacul lui

Farfuridi: *Ce voie! Ce voie!... Vii cu moftologii, cu iconomii, cu soțietăți, cu scamatorii, ca să tragi lumea pe sfoară... cu dăscălimea d-tale,* (mișcare în grupul Cațavencu) *cu moftangiii d-tale... Domnule, retrage-ți cuvântul!* ripostează învățătorul Popescu. *Cu grupul* (umflând cuvintele) *inteligent... independent... impertinent*! [...] *Vă-nvățăm noi, papugiilor!*, culminează Farfuridi.

Urmând la cuvânt, introdus de prezidentul însuși, Cațavencu folosește același limbaj cu pigmentări pitorești, dar și puternice inserțiuni paralogice, în perfectă comunicare cu auditoriul: *Da, suntem ultra-progresiști, da, suntem liber-schimbiști... Or... conduși de aceste idei, am fundat aci în orașul nostru „Aurora Economică Română", soțietate enciclopedică-cooperativă, independentă de cea din București... pentru că noi suntem pentru descentralizare. Noi... eu... nu recunosc, nu voi să recunosc epitropia bucureștenilor, capitaliștilor, asupra noastră; căci în districtul nostru putem face și noi ce fac dânșii în al lor... Bravo!* [răsună din sală] *Soțietatea noastră are de scop să încurajeze industria română, pentru că, dați-mi voie să vă spui, din punctul de vedere economic stăm rău...* [sala, din nou:] *Bravo! Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipsește cu desăvârșire. Soțietatea noastră dar, noi, ce aclamăm? Noi aclamăm munca, travaliul, care nu se face deloc în țara noastră*! Și așa mai departe, în termenii cunoscuți și după tipicul pe care l-am identificat în discursul anterior.

Ceea ce nu înseamnă altceva decât că, în ciuda faptului că a identificat semnalul, indicatorul adevărului, scrisoarea, și chiar a ajuns să și-l însușească pentru o vreme, să fie stăpânul și manipulatorul lui, prin participarea lui atât de importantă la scena crucială a piesei și prin discursul său, Cațavencu se legitimează ca element activ, și încă de prim ordin, al planului ficțional. Mai era nevoie de încă un argument, de încă o dovadă? Iscusința dramaturgului-demiurg ne-o servește: e adevărat, scrisoarea pierdută de coana Joițica și furată de Cațavencu era un document real, care certifica adevărul și chiar îl reprezenta și îl simboliza; nu era o plastografie perfectă, cum se amăgește conu Zaharia, deci, d. Nae nu era un plastograf. Neonest și șantajist până în pânzele albe, cel puțin în acest caz, el era de bună credință; și totuși, discursul, participarea lui la întrunire și limbajul său ni-l arată așa cum este, ca element important și activ al ficțiunii. Iar conu Zaharia, autoritatea supremă a planului ficțional, îl demască și ca falsificator, plastograf: *Girurile astea două cu care onorabilul d. Cațavencu a ridicat cincii mii de lei de la Soțietate, sunt tot pentru enteresul țării?*

Introducându-l pe Cațavencu în locuința prefectului, după ce-i ascultă teoriile despre rolul poliției într-un stat constituțional, condimentate cu sentințe de genul: *Nu brațul care lovește, voința care ordonă e de vină...* sau formulări pedante ca: *Poți să-i adaugi chiar că mă grăbesc să mă întorc în temnița unde m-a aruncat dizgrația dumneaei*, prin care autorul lor se legitima ca emițător de ficțiuni verbale, Ghiță polițaiul rostește un foarte semnificativ aparte: *Mare pișicher! Strajnic prefect ar fi ăsta!* Replica, pe cât de concentrată, pe atât de plină de înțelesuri, fixează, printr-o singură mișcare verbală, locul celor două personaje pe harta desfășurării nivelurilor de ficționalitate ale piesei. Pristanda are experiența lui și mai are, aspect cu totul particular, un post de observație unic și privilegiat pe această hartă strategică: el poate vedea și într-o direcție, și într-alta, fiind, deopotrivă, atât în interiorul cât și în exteriorul fiecăruia dintre cele două nivele. Încât, dacă d. Nae ține sigur de lumea ficțiunii, fiind, de fapt, unul dintre agenții ei cei mai activi, care posedă iscusința malefică de a se folosi de adevăr nu în beneficiul adevărului, cum ar fi de așteptat, ci tocmai în beneficiul minciunii, putând fi un strajnic prefect, adică o importantă autoritate a universului fictiv, polițaiul stă cu un picior pe un tărâm și cu unul pe celălalt. De realitatea adevărată ține, mai întâi, prin numeroasa lui familie, despre ale cărei griji și nevoi vorbește mereu nevastă-sa; aici este el, Ghiță Pristanda, cel adevărat, om necăjit, mâncat de relele slujbei și de nevoile celor 11 suflete, ca și de cicăleala consoartei; dar tot de adevăr ține el și în postura de slugă umilă, aflată la mila prefectului, dar și a lui conu Zaharia și mai ales a coanei Joițica, de care trebuie să asculte orbește. Pe de altă parte, însă, polițaiul e prins puternic în angrenajul ficțiunii, pe care o servește, definind-o și judecând-o cu amărăciune, încă din primul moment al piesei, când se află singur cu sine: *Grea misie misia de polițai... și conu Fănică cu coana Joițica mai stau să-mi numere steagurile... Tot vorba bietei neveste, zice: „Ghiță, Ghiță, pupă-l în bot și-i papă tot, că sătulul nu crede la ăl flămând..." Zic: curat! De-o pildă, conul Fănică: moșia moșie, fonctia fonctie, coana Joițica, coana Joițica: trai, neneaco, cu banii lui Trahanache...* (luându-și seama) *babachii...*

Ghiță polițaiul completează planul ficțiunii cu cel din urmă element de care aceasta avea nevoie ca să funcționeze ca un univers întreg, de sine stătător și pe deplin eficient; harta acestui univers este acum completă: el proiectează urbea asupra întregului județ, prin raporturile și funcțiile de autoritate pe care aceasta le conține, iar din întregul județ face o lume

autonomă, un mic regat al ficțiunii. Cu cât detaliile aparent realiste s-ar aglomera în constituirea acestui întreg ale lumii, cu atât esența ei ficțională ar fi mai vădită, pentru că ficționalitatea ca atare nu este dată de aparența fizică, în care am putea deslușI chiar icoana unei realități reale, de care nu ne-am preocupat până acum în altfel decât de a o data istoric, ci de principiul esențial pe care se așază și funcționează; care nu este numai corupția și lipsa de moral pe care le teoretizează fiul de la facultate și le preia tatița al dumnealui, ci acea complicitate și complacere totală și unanimă în convenție, începând cu fictiva teorie politică, bazată pe ficțiuni și exprimată într-un limbaj și într-un discurs fictiv, continuând cu deplina cufundare în durata fictivă și terminând cu amănuntele cele mai derizorii, precum steaguri plătite dar inexistente sau voturi care pot să fie valabile sau nevalabile. Iar în centrul acestei construcții, cu atât mai iluzorii cu cât pare mai reală, susținându-i și dominându-i, totodată, arhitectura, se află triunghiul (piramida) ei de bază: Trahanache, Zoe, Tipătescu, ale cărei laturi sunt, fiecare cu fiecare, în câte un raport cu totul particular prin unicitate: conu Zaharia este *nene* pentru coana Joițica; pentru același, Fănică este *amicul, un om cu care nu trăiesc de ieri de alaltăieri, trăiesc de opt ani, o jumătate de an după ce m-am însurat a doua oară. De opt ani trăim împreună ca frații, și niciun minut n-am găsit la omul ăsta măcar atâtica rău*; în timp ce, pentru Zoe, același Fănică este, cum se știe, *cocoșelul tău care te adoră, ca totdeauna, și te sărută de o mie de ori...* Principalul raport de falsitate, de neadevăr din acest triunghi, prin poziția autoritară supremă a factorilor lui, se difuzează și își pune pecetea asupra tuturor celorlalte raporturi și componente ale întregului univers, impregnându-l de ficționalitate activă mereu și mereu difuză. În același timp, însă, același triunghi conține și un principiu de realitate, de adevăr, care este cel al adevăratelor relații între partenerii lui principali, coana Joițica și conu Fănică. Aici se concentrează, ca în două puncte focale distincte și total opuse, cele două tensiuni fundamentale ale proiectului dramaturgic, a căror contradicție absolută își caută rezolvarea. Iar istoria acestei căutări este tocmai trama, diegeza, povestea pe care o spune piesa.

3.2.3.4. [În suflet sau] pe pălărie...

Am mai spus că, în această a treia comedie a lui Caragiale, realitatea, adevărul a luat forma unui petic de hârtie, a unui bilețel, o scrisorică de amor; sub această formă, el, adevărul, a părăsit, ca într-un zvâcnet de zbor,

purtat pe aripile întâmplării, intimitatea, desigur, parfumată a unei femei tinere și frumoase pentru a se clătina ușor și a ateriza... unde? Undeva unde avea să fie găsit de cineva, căruia nici dramaturgul, nici el însuși nu-i dau vreun nume: *Cum mă cheamă? Ce trebuie să spui cum mă cheamă...* . I se spune doar: un cetățean, cetățeanul... și se mai adaugă, pentru ca să ne întrebăm de ce?: *turmentat*. Să reținem, deocamdată, că, numindu-l cetățean, dramaturgul-demiurg îl identifică drept component, și încă unul active, pentru că are drept de vot: *vorba e, sunt alegător?*, al universului pe care îl construiește pentru și prin piesa sa; nedându-i niciun nume, îl lasă anonim, necunoscut, întocmai ca soldatul necunoscut, aproape mai mult un simbol funcțional decât o persoană ca atare. Acestui component simbolic al comunității îi pică în palmă, ca o pleașcă, imaginea engramatică a realității, a adevărului, scrisoarea. Numai că, până să apuce să descifreze acest mesaj, un intrus vine să se amestece în ceea ce se anunța ca o relație binară între adevăr și entitatea umană etalon din piesă: *Când am găsit-o, de curiozitate am deschis-o și m-am dus subt un felinar, s-o citesc. N-apucasem s-o isprăvesc bine... și haț! Pe la spate, d. Cațavencu dă să mi-o ia*. Se știe bine că, spre marele necaz al Zoei și al prefectului, Cațavencu îi ia, până la urmă, cetățeanului, scrisoarea; o ia, dar cum? Prin înșelătorie, îmbătându-l pe acesta: *Ba că dă-mi-o, ba că nu ți-o dau, din vorbă-n vorbă, tura-vura, ne-am abătut pe la o țuică... una-două-trei... pe urmă dă-i cu bere, dă-i cu vin, dă-i cu vin, dă-i cu bere... A făcut cinste d. Nae*. Când Zoe presupune catastrofa: *Ți-a furat-o Cațavencu!*, Cetățeanul recunoaște candid: *Adică d. Nae. Se prea poate... că am și dormit...*

Deci, după un prea scurtă trecere pe la insul din umanitatea anonimă, purtătorul de real și adevăr, scrisoarea ajunge, prin înșelătorie, cu ajutorul amețelii etilice și al somnului, în posesia unuia dintre cei mai activi agenți ai nivelului ficțiunii, teoreticianul ipostazei sale turbulente, agresive: Cațavencu. După care devine obiect de târguială și de șantaj. Interesant este că acest simbol al realității în formă scrisă face, din acest moment, pentru a fi valorificat de principiul ficțional, o mulțime de pui; mai ales prin intermediul scrisorilor, telegramelor și al textelor tipărite, de ziar sau anunțuri, se consumă tensiunea latentă și amenințătoare dintre adevăr și ficțiune: de la Cațavencu, în această chestiune, primește o *scrisoare* Zaharia Trahanache; tot de la el, una și Zoe; în târg se difuzează un *anunț* privind sprijinul electoral pe care urmează să-l primească același Cațavencu de la Trahanache și prefect; Farfuridi și Brânzovenescu *telegrafiază* la București, iar semnalul lor de alarmă are, mai întâi, forma unei *scrisori* scrise de

același cetățean și iscălite anonim: *Trebuie să ai curaj ca mine, trebuie s-o iscălești: o dăm anonimă!*, îl îndeamnă și îl încurajează Farfuridi pe amicul său, Brânzovenescu; tot prin intermediul telegrafului și, deci, tot printr-un *text epistolar* este anunțată și candidatura oficială, de la București. Departe de a trece într-un plan de importanță secundă scrisoarea principală, scrisoarea, echivalentul și simbolul realității și adevărului, din contră, această mulțime de texte scrise și scrisori îi scot în relief mai pregnant conținutul și importanța ei de unică purtătoare a unui mesaj esențial, a mesajului decisiv care este, la urma urmei, însăși miza de bază a piesei. Iar, în tot acest timp, în care mesajul de bază al adevărului face atâția pui mărunți și îi împrăștie în toate colțurile spațiului fictiv al comediei, pe la toate instanțele lui, acesta, mesajul de bază, își continuă progresiva lui lucrare la amplificarea și potențarea traseelor de tensiune din construcția dramatică: provoacă o nemaiîntâlnită tulburare între componenții triunghiului de bază, agitația partenerilor politici, determină activarea la maximum a polițaiului urbei, arestarea și percheziționarea, fără niciun suport legal, a lui Cațavencu, aducerea binomului Zoe-Tipătescu în pragul rupturii, răsturnarea totală a orientării politice a stâlpilor județului și riscul înfruntării guvernului, creșterea la cote supreme a tensiunii interne a comunității politice în pragul momentului decisiv al întrunirii electorale, când urmau să aibă loc nu numai confruntarea hotărâtoare, dar și anunțarea candidaturii agreate de gruparea autoritară.

În acest moment de cumpănă, când abia dacă mai era un pas sau o jumătate de pas până la ciocnirea care putea să aducă triumful sau dezastrul pentru întregul univers construit, ca un castel de cărți de joc, pe o ficțiune, în dinamica ecuației dramaturgice, factorul ei esențial și decisiv, miza ei centrală, *scrisoarea*, este dublat de un factor adăugat, secundar și de sens contrar, care poate părea prevăzut să-l contracareze: *polița*, care este tot un înscris, măsluită de Cațavencu. De la bun început, încă de la cea dintâi pomenire a ei, această contra-miză se arată mult mai slabă și mult mai puțin semnificativă decât adevărata miză a piesei, iar progresia jocului combinatoriu în care este încadrată oarecum lateral nu-i aduce sporuri, nici în importanță, nici în semnificație. Încât, când a fost să fie puse în balanță cele două mize, cea din urmă aproape că nici nu a contat și imaginea simbol a adevărului, ori substitutul lui, și-a continuat și împlinit destinul prin propriile sale puteri, prin propriul impuls. Aceasta pentru că scrisoarea a fost, pe tot parcursul piesei, reprezentantă a ceva foarte important, al uneia dintre dimensiunile ei fundamentale, adevărul, câtă vreme polița falsificată

nu depunea mărturie decât pentru unul dintre segmentele parțiale ale celeilalte dimensiuni fundamentale, ficțiunea.

Așa se face că, întocmai ca și în prima ei manifestare, în prima ei descindere pe tărâmul ficțiunii, când a fost adusă aici pe pala de vânt a întâmplării, și în momentul de maximă tensiune a evoluției și confruntării dramatice, din finalul întrunirii electorale, când s-a rostit și numele candidatului, tot întâmplarea pură a purtat scrisoarea pe curenții săi nevăzuți. Unde? Pe creștetul, la propriu: pe capul aceluiași ins anonim, Cetățeanul turmentat și necunoscut, sub forma *pălăriei albe* (ca să fie ușor de recunoscut) a lui Cațavencu, unde fusese ascunsă de acesta sub *căptușeală*. Pentru ca să se încheie ciclul, iar drama să fie gata de împlinire.

3.2.3.5. Hazardul, zeul suprem

Este limpede acum că, având cunoștință de organizarea internă a dramei, prin contrabalansarea tensionată dintre cele două niveluri de realitate, realitatea fictivă de grad 0 și realitatea fictivă ca atare, cu factorii componenți și raporturile lor specifice, putem realiza și care sunt forțele decisive care duc progresia ei din treaptă în treaptă. Este, mai întâi, forța internă a ficțiunii, faptul că ea nu este realitate, nu este adevăr, și are tendința naturală de a se arăta ca atare, de a se dezvălui ca falsitate, după cum este și forța internă a realității, a adevărului care, fiind ceea ce este, se afirmă ca atare. Alături de aceste forțe principale, mai sunt altele, secundare, pe care le putem numi și condiții favorizante sau, dimpotrivă, contrare. Astfel, tendința realității, a adevărului de a se dezvălui ca atare se concretizează în faptul că scrisoarea trimisă de Tipătescu Zoiei se rătăcește, depășește instanța adresantului precis și ajunge, prin mijlocirea hazardului, mai întâi la Cetățean, apoi la Cațavencu, apoi din nou la Cetățeanul; este adevărat că, în termenii particulari ai evoluției dramaturgice, aceasta se face prin jocul întâmplării, favorizat, prima oară, de amețeala bahică, iar apoi de un acces de furie politică. Dar atât întâmplarea, hazardul pur și simplu, cât și extazul, transportul violenței, sunt forme prin care se manifestă și se presupun energii superioare, supralumești; întâmplarea este ceea ce decide zeul, „cum dă Dumnezeu", după zicerea românească. Nimic, nicio altă forță nu ar putea personifica mai bine, decât întâmplarea, necesitatea cea mai ascunsă și ultimă a lucrurilor; orice altă determinare cauzală nu poate avea altă sursă decât una inferioară celei supreme. Numai instanța ultimă se poate manifesta prin hazardul pur, și tocmai așa se întâmplă în *O scrisoare*

pierdută, unde această puritate a hazardului este înnobilată încă o dată, scoasă în evidență de transa perpetuă a agentului ei fizic, Cetățeanul. Că acesta este, totodată, și ilustrarea individualizată a umanității anonime nu este decât o logică împlinire, instanța supremă alegându-și în mod firesc și necesar reperul contrar, aflat la maximă depărtare, dar fiind și de o superlativă reprezentativitate. Dintotdeauna, în procedările mitologiilor spectaculare, adevărurile ultime și supreme au fost rostite prin gura unor aleși în perspectivă valorică aparent inversă: nebunii, infirmii, bufonii, afazicii, cei abandonați extazului. Sigur că încărcătura pitoresc-sociologică a creației dramatice a lui Caragiale, inclusiv a neuitatului său Cetățean turmentat, este reală, dar nu exclusivă; agentul dramatic respectiv, ca și întreg teatrul autorului său reprezintă enigme cu mult mai multe lacăte decât cel strict social-mimetic. Principiul lor arhitectonic conține componente mult mai bogate și mai adânci, se constituie din alăturări de întregi ansambluri existențiale, adevărate niveluri de realitate, stratificate în diverse grade de ficționalitate, în ansamblul cuprinzător al ficțiunii dramaturgice unitare. Pentru un spectacol de o atât de înaltă demnitate, corespunzătoare marilor tragedii antice, forțele care mișcă mașinăriile dramei, de anvergura unor continente, nu pot fi unele între altele; numai forțele supreme, întrupate în cotituri de hazard și transporturi de extaz, pot să disloce și să transporte astfel de formațiuni.

Cu aceste încheieri suntem încă departe de a fi descuiat încuietoarea care zăvorește finalul din *O scrisoare pierdută*. Am putea spune că, până acum, abia vedem această încuietoare și ne pregătim să vârâm cheia în broască.

3.2.3.6. Agentul (secret al) superficțiunii

Cheia pentru descuierea acestui lacăt, cheia pentru decodarea jocului combinatoriu al celor două niveluri de realitate, a proiectului comediografic, cu mizele lor principale și cu particularele raporturi dintre componentele lor interne, se află, cum este de presupus, în chiar textul comediei; ea este întruchipată în, poate, cea mai stranie apariție a teatrului caragialean, adusă în scenă, potrivit obișnuințelor teatrului clasic, în ultimul act al piesei, abia cu puțin înaintea deznodământului, într-un personaj care, potrivit mărturiilor de epocă, a torturat câtăva vreme căutările creatoare ale dramaturgului. Acest nou agent teatral, căci este nou, nefiind, până în acest act al IV-lea, decât pomenit într-un mesaj telegrafic, apare într-un moment care s-ar putea numi

mort al evoluției dramatice, când, după consumarea și depășirea punctului de maximă altitudine al tensiunii interne, semnalul concret al deznodământului propriu-zis întârzie să se manifeste; toate traseele sunt, de acum, epuizate, dar nici unul cu adevărat încheiat; ele stau suspendate, în acest timp teatral fără durată propriu-zisă, în a cărei oglindă de apă stătută ar putea să cadă, venind de oriunde, orice piatră. Atunci, în acel moment unic, în care Zoe Trahanache, persoana care, cu numai câteva scene mai înainte, luptase ca o leoaică pentru a-și proteja fericirea personală, sub forma adevărului ascuns, fiind în stare să se înverșuneze chiar împotriva guvernului, adică împotriva autorității lumești supreme a universului piesei, își spune dezamăgirea și deruta: *Ce să fac? ce să fac?*, Tipătescu, prefectul și iubitul ei îi șoptește: *Taci! vine cineva... șterge-te la ochi*! Ceea ce înseamnă, desigur: șterge-ți lacrimile, pentru că Zoe tocmai se înecase de plâns, dar poate presupune și: *limpezește-ți vederea*, pentru că este ceva cu totul deosebit de văzut. Iar ceea ce este de văzut este introdus cu multă ceremonie, atât în replicile propriu-zise, cât și în ritualul scenic: Trahanache (foarte politicos): *Poftim, poftim, stimabile*! Tipătescu: *Cine să fie*? Zoe: *Un străin*?

Abia după această volută prin indeterminat, prin necuprinsul necunoscutului, figura, persoana respectivă se înfățișează în toată splendoarea ei; Trahanache (coborând, dar noi știm că, în plan simbolic, coborârea poate să însemne, tot atât de bine, și urcare): *Dă-mi voie, Joițico, să-ți recomand pe d. Agamiță Dandanache*! Asupra resurselor sub și conotative ale acestui nume s-a glosat îndeajuns; reținând, ca într-o rezervă activă, întreagă geniala acoladă care unește diminutivarea moftologică, am putea spune, a numelui unui erou tragic primordial precum Agamemnon, cu dedublarea, iarăși moftologică, a moftologicelor dandana și ache, să semnalăm numai teatralitatea absolută a replicii spontane, rostite la unison de Zoe și Tipătescu: *Dandanache!* Adică *dandanaua*, cu semnul exclamării, dar și proiectată, totodată, într-o diminutivare moftologică, de natură să-i ridice puterile și semnificația la pătrat, la cub sau la cine mai știe cât! Căruia același Trahanache îi declină și identitatea de agent important, legat de una dintre mizele de bază, al intrigii particulare a piesei: *Candidatul nostru!... adică ce mai candidat! alesul nostru.*

În fluxul rostit al comediei, noul ei actant intră vorbind peltic și sâsâit; arătându-l pe Tipătescu, prefectul, de!, el rostește, în abia câteva cuvinte, patru! patru vorbe numai!, ar fi spus nemuritorul Leonida, adevărul fundamental al piesei, care se constituie, însă, pentru planul de

realitate/ficțiune în care sunt cuprinși cu toții, într-o gafă monumentală, gafa supremă: *Și domnul? Bărbatul dumneaei?* De aici, de la această întrebare care este, totodată, și o cădere în abis, dar și un fel de piedică, urmează o partitură de rol, pentru Trahanache, scurtă, dar esențială; el este ghidul, ciceronele noului venit în universul ficțiunii pe care o prezidează: *Nu, eu sunt bărbatul dumneaei*, precizează acesta, și continuă cu mai mult decât puțintică răbdare: *dumneaei este nevasta mea, cum am avut onoarea să vă recomand... Și dumneavoastră*? se interesează, cu ingenuitate, noul venit. *Și eu?... bărbatul dumneei... Eu* (serios) *Zaharia Trahanache, prezidentul Comitetului permanent, Comitetului electoral și... ai puțintică răbdare...* (se caută în buzunar și scoate o cartă de vizită, pe care i-o dă lui Dandanache), *sunt aicea toate comitetele... Mersi!...* răspunde, la fel de candid, Dandanache, continuând, în aceeași tonalitate (cheie), să se intereseze: *Și domnul?... Domnul Fănică Tipătescu, prefectul nostru, amicul meu și al familiei mele.*, încheie Trahanache cercul; iar celălalt, pentru a încheia și el, printr-o ultimă confuzie, soră mai mică sau verișoară de-a doua cu gafa monumentală de adineaori, îl salută pe prefect: *Îmi pare bine, d-le prezident!*

Ceea ce urmează este un savuros dialog, nu între surzi, ci între unii parcă duși pe altă lume; Tipătescu îl întreabă viclean pe Dandanache: *Dar cu ce ocazie pe la noi?*, iar acesta răspunde sincer și naiv, în vorbirea lui peltică: *Cu ocazia aledzerii, neicusorule, cu ocazia aledzerii...* Și-și prezintă, în același mod, datele esențiale ale autobiografiei politice: *stii, m-a combătut opoziția si colo, si dincolo... si rămăsesem eu... care familia mea de la patuzsopt în Cameră... rămăsesem mă-nțeledzi fără coledzi...* Aici, Zoe, care nu mai e coana Joițica și care nu mai are nimic de pierdut, își poate permite să fie sarcastică; ea stabilește, cu răutate, după cum precizează dramaturgul: *Nu trebuia să vă mai deranjați...* Dar Dandanache nu resimte împunsătura și răspunde, cum se spune astăzi, pe bune, în jargonul propriu: *Ba încă te deranz, conița mea!*, reluând, după o politicoasă încuviințare a lui Trahanache, cu celebra retrăire a călătoriei nu cu poștalionul, harabaua, în varianta moldovenească, ci cu birja, dar pe un traseu măsurat în poște: *Da'de deranz... destul! Închipuiește-ți să vii pe drum cu birza ținți postii, hodoronc-hodoronc, zdronca-zdronca... Stii, m-a zdrunținat!... si clopoțeii...* [...] *îmi țiuie urechile... stii asa sunt de amețit si de obosit... nu-ți faci o idee, conița mea,* (către Trahanache) *nu-ți faci o idee, d-le prefect, neicusorule,* (către Tipătescu) *nu-ți faci o idee, d-le prezident puicusorule...*

3.2.3.7. Replica miniaturală montată în model

Prin această ultimă performanță, de pronunție, de confuzie și de tot, a partiturii sale, Dandanache se legitimează definitiv și complet; sigur că programul proiectului dramaturgic, care l-a făcut mai prost decât Farfuridi și mai canalie decât Cațavencu, rămâne valabil, într-o interpretare care mizează pe astfel de (non)valori; dar, în contextul unei ipoteze construite pe existența simultană a diferitelor niveluri de realitate, prin depășirea axiomei terțiului exclus, cu bâlbâiala lui peltică și confuzia totală în care se mișcă și pe care o emană și o răspândește, în mod natural, am putea spune, el ține de un fel de superficțiune, un supranivel de realitate fictivă și artificială, ceva peste ficțiunea generală a piesei care, cum am stabilit, se organizează în jurul și deasupra nucleului ei ultim de adevăr. Odată instituit și legitimat acest supernivel de ficționalitate, de necesitatea dramaturgică a căruia autorul însuși era conștient, devreme ce a căutat, cum se știe, atâta timp, o instanță atât peste Farfuridi, cât și peste Cațavencu, cei doi poli extremi ai arhitecturii teatrale, proiectul dramatic este încununat de cea mai inspirată, am putea spune, pe drept cuvânt, genială găselniță a lui: aici, în acest punct atât de aproape de final, încât acesta, finalul, încheierea, deznodământul plutea în aer, tocmai aici autorul a construit și a instalat nu altceva decât o copie redusă a piesei, o replică miniaturală a ei, pentru a-i reține și concentra, într-o singură imagine dramatică, un fel de superconcentrat, întreaga esență. În ipostaza lui textuală, acest dublu esențializat este construit printr-o povestire, iarăși o povestire!, dar poate că cea mai autentic teatrală dintre toate povestirile pe care le conține dramaturgia lui Caragiale; mai mult decât atât, o povestire într-un limbaj special, un limbaj autonom, care nu este altceva decât codul cartografic special al universului superficțional pe care îl reprezintă și îl instituie Agamiță Dandanache. Înainte de a reproduce elementele principale ale povestirii care reprezintă un superconcentrat teatral, să mai notăm că autorul și personajul său o pune pe seama norocului: *Am avut noroc, mare noroc am avut*, ceea ce nu poate să însemne altceva decât că adevăratul regizor-autor al acestui super-episod este acea persistentă obsesie a lui Caragiale, șansa, în spatele căreia el, autorul, a prospectat, iar noi, interpreții lui, putem presupune abisul nesfârșit al unor determinări cauzale pierdute în absolut, acolo unde se poate ascunde și se poate dezvălui, totodată, fața senină sau încruntată a atotputerniciei.

Dar iată și povestirea, replica miniaturală a piesei *O scrisoare pierdută*, depănată sub semnul norocului, exact înainte de mișcările ei finale, de încheiere: *Am avut noroc, mare noroc am avut. Să vedeți. Într-o seară... ținevas – nu spui ține... persoană însemnată... da'becher – vine si zoacă la mine cărți... si când pleacă îsi uită pardesiul la mine... A doua zi, voi să-l îmbrac... gândeam că-i al meu... văz că nu-i al meu; îl caut prin buzunare si dau... peste ce te gândesti?*

Că povestitorul nu dă nume de persoane, ci numai indicative generale: *persoană însemnată... da'becher*, reprezintă uzul firesc al codului corespunzător nivelului de superficționalitate, în care funcționează convenția generalizării și generalității cvasiabsolute. Iar, odată stabilit acest cod, povestirea merge mai departe, cu pregătirea jucăuș-savantă a dezvăluirii surprizei sale ascunse, a mizei sale superlative: *si dau... peste ce te gândesti*? Tipătescu: *Peste*? Dandanache (râzând) *Peste o scrisorică*. Amândoi [atenție! Caragiale nu transcrie: Zoe și Tipătescu, ci: Amândoi.]: *O scrisorică*. Dandanache: *De amor...* Amândoi [din nou] (mișcați): *O scrisorică de amor*? Iar Dandanache desăvârșește construcția piesei miniaturale prin mișcări decise și rapide: *O scrisorică de amor către becherul meu, de la nevasta unui prietin – nu spui ține... persoană însemnată*. Zoe: *Ei și?* Tipătescu: *Ei?* Dandanache: *Ei, ce să-ți mai spui, puicusorule? Adu o birze, mă băiete, degrabă... Mă sui în birze si mă duc la persoana, la becherul, – nu spui ține – e persoană însemnată –: Găseste-mi, mă-nțeledzi, un coledzi, ori dau scrisoarea la „Războiul"... De colea până colea... gâr-mâr...a trebuit, conița mea, să țedeze, si tranc depesa aiți, neicusorule...*

Sigur că Zoe nu se putea să nu facă, deocamdată pentru sine, legătura dintre cele două niveluri, piesa întreagă, în care ea însăși era un factor dureros de important, și rezumatul concentrat și fictiv pe care îl servea Dandanache, cu totul în afară de cauză; și nu se putea ca această apropiere să nu îi provoace contrarietate ori chiar suferință: Zoe (agitată treptat în măsura povestirii lui Dandanache): *A! Domnule Dandanache, ai făcut rău... fapta d-tale este... să-mi dai voie să-ți spui...* Dar Dandanache este cu totul cufundat în confortul ficțiunii sale: *Așa e, puicusorule, c-am întors-o cu politică. Aud? Ce era de făcut? Aminteri dacă nu-mi dădea în gând ideea asta, nu m-aledzeam...* Deși îi trebuie întreaga stăpânire de sine, pentru a trece peste atât de spinoase coincidențe, Tipătescu, mușcându-și buzele, intră în logica povestirii și îi așteaptă epilogul: *Dar nu ne-ai spus sfârșitul istoriei...* Ceea ce urmează poate exprima, în cheie psiho-fiziologică,

ramolismentul extrem al lui Dandanache, dar în ipoteza coexistenței nivelurilor de realitate traduce pur și simplu ciocnirea oarbă dintre două plăci tectonice care se pot ignora total: Tipătescu: ... *Scrisoarea.* Zoe: *Da, scrisoarea...* Dandanache: *Care scrisoare?* Tipătescu: *Scrisoarea becherului...* Dandanache: *Care becher?* Zoe (nervoasă): *Persoana însemnată... scrisoarea... de amor... arma d-tale politică, cu care te-ai ales...* Tipătescu: *Scrisoarea pe care voiai s-o publici în „Războiul". Dacă nu...* Pregătită în acest fel, cu o atât de înaltă măiestrie dramaturgică, prin această ciocnire oarbă, care este o confruntare limită, încheierea modelului redus al piesei de bază, care urmează să constituie criteriul ei comparativ și lămuritor, își poate trăda, în fine, întreaga ei semnificație de sarcastică amărăciune: Dandanache (aducându-și în sfârșit aminte): *A da, scrisoarea... da... am prițeput...* Zoe: *Ei! scrisoarea?* Tipătescu: *Ce s-a făcut?* Dandanache: *O am pusă acasă la păstrare... dar știi, la loc sigur...* . Zoe: *Nu i-ai înapoiat-o persoanei?* Dandanache (cu mirare): *Cum s-o înapoez?* Tipătescu: *Iată, te-alegi, el și-a ținut cuvântul...* Zoe: *Trebuie să i-o dai înapoi...* Dandanache: *Cum se poate, conița mea, s-o dau înapoi? S-ar putea să fac asa prostie? Mai trebuie s-aldată... La un caz iar... pac! La „Războiul".*

3.2.3.8. De la egal la egal, în planul realului

Dar, prin aceasta, s-a și produs un real decalaj în desfășurarea suprapusă a celor două intrigi, una completă, cealaltă rezumativă, căci, dacă observăm bine, cea din urmă, deși a debutat, comparativ, mult mai târziu, abia aproape de încheierea celei dintâi, ajunge s-o întreacă și să impună soluția finală; evident că, în acest fel, inducându-se, în aceeași măsură, atât posibilitatea anticipării a unui final prin altul, cât și aceea a contrazicerii dintre ele, interesul pentru deznodământul ansamblului dramatic se ascute. Numai că acesta, adică ceea ce am putea numi realitatea ficțională de grad I sau nivelul fictiv principal al piesei are atât ritmul, cât și planul său propriu de desfășurare; care, cum bine ne aducem aminte, presupun existența și funcționarea unui întreg univers uman, reprezentat de un județ cu componentele și relațiile sale caracteristice. Încât, în scena care urmează, degajată de prezențele lui Dandanache și a conului Zaharia și completată cu aceea a lui Pristanda, cu aceeași lipsă de precipitare cu care a construit până acum, dramaturgul rezumă momentul de stagnare, acel *statu quo* de dinainte de acordul final, prin cuvintele polițaiului: *Nu, coană Joițico, nu e nimica,*

nu e nimica publicat... „Răcnetul" nici n-a apărut astăzi... După ce a fugit Cațavencu, dăscălimea s-a apucat la ceartă, s-au bătut, l-au bătut pe popa Pripici, și nici vorbă să mai scoață gazeta... S-a spart partidul independent... s-a spart! Iar pentru că Tipătescu îl întreabă: *Dar Cațavencu?*, Ghiță răspunde, pentru a pregăti pe deplin dramatic ceea ce va să urmeze: *Nu l-am găsit, coane Fănică, parcă a intrat în pământ.* Apoi găsește celebrul pretext de a degaja scena și de prezența prefectului: *A! ce-am uitat! Să mă iertați, coane Fănică... Ministrul... nu, miniștrii, toți șapte, vă cheamă la telegraf numaidecât...*, ca și când de numărul miniștrilor ar depinde urgența și obligativitatea apelului.

În scenă rămânând numai Zoe și polițaiul, acesta pregătește, cu mult tact retoric, una din cele mai spectaculoase „intrări în scenă" ale piesei, dacă nu chiar cea mai spectaculoasă; ca s-o apreciem la justa ei valoare, trebuie să reamintim că principalul opozant dramaturgic ale coanei Joița, despre care știm că, în bună măsură, este pivotul central al piesei, având, totodată, și „demnitatea" particulară de focar principal al energiilor ei negative, Cațavencu, este dat dispărut; nu spusese Pristanda?: *Nu l-am găsit, coane Fănică, parcă a intrat în pământ.* Iar acum: *Sărut mâna, coană Joițico, nu vă supărați.* (foarte cu binișorul) *Este cineva,... cineva, pe care-l știți d-voastră bine,... așteaptă aici... ar voi să vă vorbească... dar numai d-voastră... De-aia l-am trimis pe conu Fănică la telegraf, pentru ca să rămâneți d-voastră singură... Am mințit... nu-i adevărat că-l cheamă miniștrii... Știu că o să mă ocărască, o să mă bată că l-am trimis la cai verzi pe pereți, dar lasă să mă ocărască... să mă bată... Nu e mai marele-meu? Nu e stăpânul meu, de la care mănânc pâne eu și unsprezece suflete? L-am mințit, dar pentru binele d-voastră, coană Joițico... Îl primiți?... da?*

Tot acest diplomaticesc discurs, departe de a conține elemente de simplă retorică, este așezat pe solide mijloace de orientare în sistemul de realități/ficțiuni al piesei: dezvăluirea mistificării la care polițaiul a apelat pentru a-l îndepărta pe prefect, ca și conștientizarea riscului la care se supune și care nu este unul oarecare, rememorarea vechiului motiv al celor unsprezece suflete, toate, nu reprezintă altceva decât instrumentele precis funcționale ale sistemului de determinare a celor două niveluri de ficțiune/realitate și ale relației dintre ele; trimițându-l pe prefect, printr-o minciună, la telegraful care nu bate și unde nu-l așteaptă nici măcar un ministru, Pristanda îl relegă în spațiul ficțiunii; acoperindu-se de riscul corecției fizice, al bătăii, pur și simplu, deci al contactului fizic real, același Ghiță Pristanda arată că se situează pe sine la nivelul realului, acolo unde îl

așteaptă totdeauna cele unsprezece suflete, care sunt, poate, cel mai puternic indicator de realitate din piesă; în orice caz, pentru bietul polițai.

Ca actant deosebit, aproape singular, situat cu un picior în realitatea în care este obligat să trăiască, împreună cu cele unsprezece suflete pe care le are în seamă, și cu celălalt picior în ficțiunea al cărei prea plecat servitor este, Ghiță știe foarte bine că Tipătescu va mușca din momeală, că va răspunde la chemarea de sirenă a ficțiunii, pentru că este cuprins în ea, face parte din sistemul ei; dar mai știe și, mai ales, speră că, dintre toți actanții jocului combinatoriu al comediei, coana Joița ar putea fi singura care să accepte să pună piciorul pe solul realului, pentru că, prin relația ei cu Fănică, ea este cuprinsă efectiv într-un segment de real, iar poziția sa caracteristică este tot una dublă: cu un picior în realitate și cu altul în ficțiune. Iar această „știință" a lui Pristanda nu ține, nici vorbă, de funcțiile și însușirile sale de persoană, simil de individ uman, cu psihologie, gândire și celelalte, ci doar, cel mult, de sistemul său de orientare în diferitele planuri de realitate și, cu precădere, de calitatea sa de „agent dublu".

Constituită, și ea, după tiparul persoanelor feminine din dramaturgia lui Caragiale, Zoe are un exercițiu deplin al realității și un simț corespunzător; ea percutează imediat: *Pe Cațavencu? E aici? Unde e, Ghiță? Să vie acu, numaidecât: mergi, adu-l iute.* Iar scena care urmează se desfășoară exclusiv pe teritoriul realului; și pentru că, în sistemul de valori și raporturi al piesei, planul realității se găsește în vădită inferioritate față de cel al ficțiunii, acest prim eșantion de confruntare dramatică în real din această comedie este marcat de un preț deosebit. Să deschidem, aici, o scurtă paranteză: nivelul realității, cu un loc și o participare evidentă în proiectul arhitectonic al comediei, a mai avut, și până acum, manifestări dramatice, și directe, și presupuse. Dar niciodată el nu a invadat în totalitate scena, ca să o ia în stăpânire și să-și joace, în cuprinsul ei întreg, întreaga șansă teatrală; el se manifestase, parțial, fie în monologurile sau aparte-urile lui Pristanda, fie în discuțiile dintre acesta și Tipătescu, fie în concentratele și furtunoasele înfruntări și descărcări verbale dintre prefect și Zoe ori în formulările bahic-oraculare ale Cetățeanului. De fiecare dată însă, planul real era în competiție ori măcar în concurență deschisă cu cel fictiv, căruia trebuia, până la urmă, să i se supună sau să se încadreze, într-un vreun fel sau în altul. Pe când, de data aceasta, golită de prezența oricărui altcuiva, decât doi protagoniști principali, Zoe și Cațavencu, golită chiar și de prezența lui Ghiță, pe care putem să-l surprindem mereu călare pe cele două lumi deodată, scena se confundă cu realitatea. Încât, prin raportare la

sistemul dominant al piesei, intrarea lui Caţavencu, total dezarmat, aflat în pragul înfrângerii definitive, paşii lui concreţi pe solul realului, de care atât de mult şi de îndrăzneţ încercase, până acum, să se servească în scopul himerei sale, al ficţiunii în care se simţea ca peştele în apă, al cărei teoretician revoluţionar era şi în care aspira să-şi cucerească o poziţie dominantă, această intrare deznădăjduită are şi ceva trist-eroic, dar şi ceva fantastic; aşa cum, faţă de realitatea ficţiunii, realul poate fi fantastic. Dialogul cu Zoe se desfăşoară exclusiv în termenii realului: *D-le Caţavencu, ai voit să mă pierzi pe mine şi te-ai pierdut şi pe d-ta. La ce-ai fugit, pentru Dumnezeu! La ce-ai dispărut? Fănică are în mână o poliţă, ale cărei giruri le-ai plastografiat, ca să ridici cinci mii de lei de la societate... Ştii?* Caţavencu: *Ştiu, madam, că o are,* (dezolat) *ştiu, dar ce e de făcut?* Zoe: *Om nebun! Ţi-ai pierdut minţile*? [adică: te încăpăţânezi să rămâi, pierdut, în lumea ficţiunii?] *mai întrebi ce e de făcut? Nu ştii? Să-ţi dau poliţa: scapă-mă, să te scap! Să schimbăm: dă-mi scrisoarea...* Dar bietul Caţavencu era departe de a continua să rămână prizonierul şi beneficiarul ficţiunii, în care fusese când era prevăzut cu arma realului; el era, acum, cu totul prăbuşit în real: *Madam! Madam! Peste putinţă... Ce*? se neliniştește Zoe. *Scrisoarea d-voastră...* [...] *N-o mai am!...* [...] *Am pierdut-o!*

Numai realismul femeii poate măsura proporţiile dezastrului care-l ameninţă pe Caţavencu: *A! eşti un om pierdut!... pierdut!... Eu poate să mai scap... căci poate să mai scap! Dar d-ta...* (cu putere) *d-ta eşti pierdut!...* Şi tot numai realismul femeii poate întrezări unica soluţie de salvare: *Când te-a arestat Fănică, te-am scăpat eu... acuma te arestez eu şi n-ai să scapi decât atunci când mi-oi găsi scrisoarea... pentru că poate să mai ai noroc s-o găsesc... Roagă-te la Dumnezeu s-o găsesc... A! s-a întors jocul, d-le Caţavencu... începe să te părăsească norocul şi să mai treacă şi-n partea noastră...*

3.2.3.9. Norocul salvator

Întrucât actantul cel mai orientat al piesei, vrem să spunem, coana Joiţica, a invocat norocul ca singura forţă care ar mai putea evita catastrofa, e momentul să reactualizăm constatarea noastră că, în sistemul ei de energii, norocul are o determinare suprapersonală, pe traseul căreia interpretarea se poate duce spre absolut; în realitatea strict scenică, el se serveşte de mijloace, de intermediari, între care de departe preferatul este Cetăţeanul. Astfel că intrarea în scenă a acestuia are întreg bagajul de surpriză teatrală

pe care-l deține tot ce este așteptat, ce nu e surpriză. După indicațiile dramaturgului, el intră coborând foarte bine dispus, adică depășește pragul de nivel de la ficțiune la realitate, exprimat, aici, prin convenția coborârii, și este senin sau chiar vesel, râde, poate, sau, cel puțin, zâmbește, după cum îi este dat norocului adevărat, care este asociat numai veseliei. Prin primele cuvinte, se și recomandă: *Nu e Ghiță, eu sunt*... Iar, în timp ce madam Trahanache îl întreabă: *Ce cauți?*, Cațavencu tresare și are pentru ce: *Pălăria mea*! Era, într-adevăr, pălăria lui, pierdută în încăierarea de la întrunire, albă, ca să fie recunoscută de departe, în căptușeala căreia ascunsese el prețioasa scrisoare; norocul se așezase, deci, în fine, blând, pe creștetul servitorului său umil. Replicile care urmează, între cei trei parteneri și cu complicitatea publicului care, desigur, a recunoscut și el, ca și Cațavencu, pălăria cea albă, compun cea mai delicioasă scenă de comedie. Esența ei stă concentrată în povestirea, altă povestire, pe care o spune Cetățeanul; cealaltă, după cum ne amintim, relatase cea dintâi găsire a scrisorii, întâlnirea cu d. Nae și scena cu *dă-i cu bere, dă-i cu vin*... Să ascultăm, însă, ce ne spune, de data aceasta: *Nu vă supărați, coană Joițico, să vedeți... nu v-am spus tot. Eu până să nu intru în politică, cum am zice, care va să zică până să nu deviu negustor și apropitar, am fost împărțitor... la poștie...* [...] *și de-atunci, care va să zică, eu dau scrisoarea după andresă. Dacă nu găsesc andrisantul, scriu pe ea cu plaivaz: „andrisantul necunoscut", ori „nu se află", ori „mort", care va să zică fiecare după cum devine*... În acest moment și pe bună dreptate, pentru lungimea povestirii, „Zoe se plimbă impacientată în fund". Absorbită de obsesia ei, madam Trahanache nu ia seama că, de fapt, Cetățeanul, prin povestirea lui, tocmai își proclama apartenența deplină la imperiul realului și respectul total pentru legile lui, în ciuda micilor distorsiuni de limbaj care, de data aceasta, asociate euforiei bahice, legitimează realitatea și adevărul prin contrast, iar nu prin echivalențe aproximative; el vorbea în limbajul încadrării sale specifice, vesele și clătinate de semi-beția permanentă, dar, prin acestea, cu atât mai perfecte și totale în real; și face aceasta nu numai prin respectul relativ, dar, până la urmă, deplin al regulilor și convenienței lui, dar încă prin consemnarea acestui respect sub forma unui document scris, chit că nu este decât o însemnare cu plaivazul.

Pe acest teren al realului și cu mijloacele supunerii desăvârșite la prescripțiile lui, se anunță, acum, și se consumă, în curând, finalul epopeii comice din *O scrisoare pierdută*, prin întoarcerea lucrurilor de la nivelul realității pe făgașul și la locul lor, fiecare, sub forma metonimică și chiar simbolică a întoarcerii scrisorii pierdute, care este mesajul realității și

adevărului, la adevăratul și realul ei destinatar: *Bunioară acuma... Eu am găsit alaltăieri, în învălmășeala de la primărie, o pălărie...* [...] *am vrut să-i scot căptușeala s-o mai lărgesc... când colo în căptușeală peste ce dau?* Aici, înainte ca Zoe să obțină prețiosul obiect, se mai conturează, chiar dacă numai ca o posibilitate, repetarea traseului său prin spațiul ficțiunii; fantasma rezumativă a întregului piesei apare încă o dată, pentru cea din urmă oară, mai întâi, sub forma aluziilor Cetățeanului: *O scrisoare, da, domnule Nae... Nu mai mergem pe la o țuică?...* [...] *O am, n-am pierdut-o... nu m-am mai întâlnit* (sughite și arată pe Cațavencu) *cu onorabilul*! Apoi, prin șoapta insidioasă a lui Cațavencu însuși: *Nenorocitule*! *ți-ai aruncat norocul în gârlă: te făceam om*!

Dar Cetățeanul, în ciuda permanentei sale amețeli, sau tocmai pentru aceasta, se dovedește actantul cel mai fidel al realității, total implantat în nivelul ei existențial, în care funcționează fără nume, fără stare civilă și fără ambiții sau veleități: *Ce trebuie să mai spui cum mă cheamă? Mă cunoaște conul Zaharia de la 11 fevruarie! Iaca un cetățean și eu...* Iar când Zoe întreabă: *Cum să-ți mulțumesc? Ce ceri de la mine?*, el își traduce indiferența totală pentru orice ar fi putut să-i promită ficțiunea, indiferență care este tot una cu disponibilitatea totală pentru realitate cu mecanismele ei, poate neînțelese, dar stringente, pentru că reale: *Să-mi spui d-ta, pentru cine votez. Iaca mai e un sfert de ceas și se închide alegerea... Eu... pentru cine votez?...*

3.2.3.10. În sănătatea... ficțiunii... că e damă bună!

S-ar părea că ceea ce urmează după acest adevărat punct terminus al traseului faptic real al comediei nu reprezintă altceva decât tușe finale, necesare gesturi de acomodare cu acel *statu quo* pe care finalul îl instituie în consonanță cu formula ei de start; poate că, în esența lucrurilor, așa și este, dar modalitatea ca atare de aranjare a lor poate prilejui câteva observații. Mai întâi, să reținem suita crescândă de împăcări, începând cu aceea a lui Cațavencu, devenit, din opozant principal, aliatul cel mai activ și mai devotat: conduce manifestația publică, prezidează banchetul popular, chefuiește cu poporul, salută, în numele alegătorilor, pe deputatul ales și pe prefect, după un program pe care i-l întocmește riguros coana Joițica: *Du-te și ia loc în capul mesii; fii zelos, asta nu-i cea din urmă Cameră*!, și pe care el îl acceptă supus și cu entuziasm: *Mă duc, mă duc, și să vedeți dacă nu v-o plăcea...*

Urmează la rând Trahanache, conu Zaharia, căruia i se mai deschide o dată o ușă spre fața reală a adevărului ori spre cea adevărată a realității, când, povestindu-i el lui Dandanache: *A! aici la noi, stimabile, a fost luptă crâncenă, orice s-ar zice... s-au petrecut comedii mari*, proaspătul ales răspunde: *La mine a fost cazul adevărat!...* și încearcă să pună în paralel cele două șantaje; numai că ficțiunea unuia: *Închipuiește-ți d-ta, un caraghios, un mișel [...] s-apucă și face o scrisorică de amor ca din partea lui Fănică, prefectul... către Zoițica* [...] nu e admisă de celălalt: *La mine a fost cazul adevărat!...* , iar Trahanache încheie: *Nu înțeleg.* (aparte) *E amețit de drum... căruța... și clopoțeii*, pentru ca Dandanache să răspundă în aceeași notă: *E slab de tot prefectul, îi spui de două ori o istorie si tot nu pricepe...* Scurta, dar puternica scenă îi fixează ca pe niște insecte iremediabil țintuite în cadrele de album ale ficțiunii lor, care nu admite nicio contrazicere, nu numai din partea realului, ceea ce este absolut firesc, dar nici din partea oricărei alte variante de ficțiune; ceea ce este iarăși firesc.

Cât despre Zoe și Tipătescu, ei sunt, în răstimp, „veseli și fără să vază pe cei din scenă", cufundați, deci, în intimitatea adevărului lor confortabil. De altfel aici, în acest final, stă acel posibil paradox al piesei care așază orice construcție teatrală reușită pe durabile temelii de repetate și nestinse contradicții, pe *lucrurile care atrag gândirea spre materia sensibilă laolaltă cu contrariile lor*: pe tot parcursul întâmplărilor, adevărul s-a războit cu ficțiunea; întâmplarea, sau jocul șansei/neșansei, cum vrem să-i spunem, a dat, o vreme, o puternică mână de ajutor energiei negative din Cațavencu, aducându-l aproape de momentul critic când ar fi fluturat emblema realului ca pe un glorios steag de luptă. Dacă lovitura lui ar fi reușit, întreaga arhitectură a ficțiunii, cu principalele ei articulații de autoritate, ar fi fost în mare pericol, în formula pe care o slujeau Trahanache, Tipătescu, Farfuridi și Pristanda, dar s-ar fi re-instaurat într-una dominată de Cațavencu; n-a fost să fie așa, coana Joițica crede și spune lui Cațavencu: *Nu ți-a ajutat Dumnezeu, pentru că ești rău; și pentru că eu voi să-mi ajute totdeauna, am să fiu tot bună ca și până acuma.* După ce se poate judeca morala unei piese de teatru, dacă nu după înlănțuirea și sensul faptelor pe care le cuprinde?; potrivit acestei măsuri, morala comediei lui Caragiale ar fi aceea care răsplătește bunătatea, nedovedită vreodată, ca și răutatea, de altfel, coanei Joițica. Dar este neapărat necesar ca o comedie, în speță *O scrisoare pierdută*, să se întemeieze pe vreo morală anume?

Ceea ce mai rămâne din final, adică finalul finalului, exprimă, printr-o serie de toasturi și printr-un ultim discurs, tot al lui Cațavencu, acompaniat

de cascade de urale și muzică, triumful total și definitiv, pentru această lume, al iluziei, victoria finală a ficțiunii; fiecare, dintre cei care se avântă la toasturi, pune marca sa specială, fantasma câte unei cărămizi, la edificiul ei. Farfuridi: *În sănătatea domnului Agamiță Dandanache, alesul nostru!* Dandanache: *În sănătatea alegătorilor... care au probat patriotism si mi-au acordat...* (nu nemerește) *asta... cum să zic de!... zi-i pe nume de!... a! sufradzele lor; eu, care familia mea de la patuzsopt în Cameră, si eu ca rumânul imparțial, care va să zică... cum am zițe... în sfârșit să trăiască!* Cațavencu: *În sănătatea venerabilului și imparțialului nostru prezident, Trahanache!* Iar apoi, peste vreo două intervenții: *În sănătatea iubitului nostru prefect! Să trăiască pentru fericirea județului nostru!* Ceea ce provoacă, de îndată, replica lui Trahanache: *Ei, aveți puțintică răbdare!... Nu cunosc prefect eu! Eu n-am prefect! Eu am prietin! În sănătatea lui Fănică! Să trăiască pentru fericirea prietinilor lui!*

Construcția ficțiunii este încheiată prin arcadă discursului transportat al lui Cațavencu, care este, după indicația dramaturgului, „foarte amețit, împleticindu-se-n limbă, dar tot îngroșându-și silabele": *Fraților!* (toți se-ntorc și-l ascultă) *După lupte seculare, care au durat aproape treizeci de ani, iată visul nostru realizat! Ce eram acuma câtva timp înainte de Crimeea? Am luptat și am progresat: ieri obscuritate, azi lumină! Ieri bigotismul, azi liber-pansismul! Ieri întristarea, azi veselia!... Iată avantajele progresului! Iată binefacerile unui sistem constituțional!*

Ghiță Pristanda, polițaiul, într-o ultimă intervenție, este cel prin care dramaturgul iscodește un alt mod de a fixa în valoare scenică absolută momentul, altul decât biletul, însemnarea, scrisoarea sau articolul de ziar; altul decât discursul sau uralele: dând cuvântului aripile muzicii, el aprobă și comandă: *Curat constituțional! Muzica! Muzica!*

Lăsarăm deoparte închinarea Cetățeanului, dedicată coanei Joițica: *În sănătatea coanei Joițichii! Că e* (sughite) *damă bună!* Să fi trecut și el în tabăra ficțiunii, să se arate, până la urmă, ambivalent, precum Pristanda? Greu de admis; conținutul închinării sale nu o proiectează pe madam Trahanache în spațiul ficțiunii; ea rămâne pe solul realității, acolo unde se manifestă bunătatea ei, care poate avea acea emanație de căldură la care au fost sensibili unii interpreți și, mai explicit, între ei, fantastul G.Călinescu și bunul Nicolae Steinhardt. Dar odată cu acest transport spre exterior, figura centrală a acestei piese pare a concentra căldură, a focaliza spre sine însăși; înțelesurile scenei finale și relația specială, stabilită în planul realității reale, între doamna prezidentului și individul anonim, dar și trăinicia protectoare a

construcției iluzorii, pe care bărbații piesei, ajutați de întâmplarea fericită, au construit-o, par a induce sugestia unui raport de la interior la exterior, de la protejat la protector, între cele două planuri principale ale ei. Adevărul din *O scrisoare pierdută*, nivelul de realitate și ficțiune 0 al comediei pare a-și căuta și găsi deplina siguranță și înțelesul ultim numai sub acoperișul asigurator al iluziei. Ca arhitectură a unui întreg, definit prin raporturi pe cât de logice și necesare, pe atât de firești, cu componentele, dar și nivelurile ierarhice superioare, nivelul de realitate fictivă al comediei lui Caragiale reprezintă cel mai eficient element de siguranță pentru nivelul realității reale, pe care-l conține și adăpostește, precum coaja oului gălbenușul.

3.2.4. COMEDIA CA TRIUMF AL ARTEI: D-ALE CARNAVALULUI

3.2.4.1. O frizerie de cartier

Depășind, cu bine sperăm, reperul important al celei de a treia comedii a lui Caragiale, *O scrisoare pierdută*, cea mai importantă dintre ele, ne apropiem de piesa care închide careul de ași al marelui dramaturg, *D-ale carnavalului*. Poate fi răgazul unui prim gest de sinteză, înainte de a merge mai departe.

Va să zică, până acum, principiul arhitectonic al dramaturgiei lui Caragiale și-a găsit sursa conflictului de bază, a opoziției principale din proiectul teatral, în *O noapte furtunoasă*, în progresia construcției fictive a principalului ei actant, jupân Dumitrache, privitoare la agresiunea cuiva, a unui bagabont, coate goale etc., asupra onoarei sale de familist, confruntată cu manifestarea realului, impulsionată și chiar dirijată de jocul întâmplării sub forma coincidenței (meșterul Dincă, binagiul); în *Conu Leonida față cu reacțiunea*, tot progresia construcției fictive a principalului ei actant, de astă dată conu Leonida, și, tot de astă dată, sub forma amuzantelor și prăpăstioaselor iluzii despre revuluție și republică, ipostaze ale unui civism deviat în ficțiune, față cu derizoria realitate a unui chef de cartier, prezidat de însăși autoritatea publică, poliția în persoană; în *O scrisoare pierdută*, în pericolul iminent și catastrofal al ruperii echilibrului dintre planul ficțiunii, dominant și integrator, și cel al realității, ascuns și protejat, traseul dramaturgic evoluând până aproape de zenitul, după care nu mai putea urma decât prăbușirea totală, și întorcându-se la stabilitatea și siguranța punctului de plecare, întărite încă prin absorbirea factorului opozant intern.

Văzută din această perspectivă de arhitectonică interioară, cea de a patra comedie oferă componente și raporturi mai puțin limpezi la prima vedere. Căci care ar fi să fie, aici, distribuția tactică a planurilor și nivelurilor de realitate? Și mai întâi, ce reprezintă frizeria lui d. Nae Girimea? În mitologia spațiului fictiv caragialesc de ansamblu, bărbierul și atelierul său constituie, pe linia tradiției clasice, un loc de întâlnire a artelor între ele și a lor împreună cu meșteșugul practic; textul cel mai explicit, în acest sens, este cuprins în bucata intitulată *Un artist*, a cărei biografie editorială mărturisește o preocupare constantă; dăm câteva extrase din varianta finală, preferată de îngrijitorii ediției *Opere*, de la Editura pentru literatură: „*Mai mult decât oricare alta, breasla bărbierească mi-este foarte simpatică... Briciul e rudă cu dalta, cu penelul, cu coturnul, arcușul, condeiul – mai știu eu cu ce! De aici, neînvinsa pornire către artele frumoase caracteristică la toți bărbierii. O sumă dintre dânșii, împinși de patima lor pentru teatru, s-au făcut artiști dramatici; mulți alții scriu poezii, de obișnuit lirice, mai adesea galante; mai toți trebuie să știe cânta cu un instrument, prin ajutorul căruia, în momentele pierdute, își traduc în melodii acea încărcare de simțiri ce ne-o dă, unora dintre noi, lumea cu lumina ei, cu formele, mișcările și zgomotul ei...*"

3.2.4.2. O întâmplare frumoasă

Pe urmele acestei interpretări, am fi tentați să ne așteptăm ca spațiul cu care se deschide actul I al comediei, „Un salon de frizerie de la mahala", să fie unul dintre locurile predilecte ale iluziei și, deci, să reprezinte spațiul ficțiunii. Dar anecdotica faptică a debutului piesei nu pare să susțină o atare ipoteză; dimpotrivă, ajuns destul de curând la momentul povestirii instauratoare, protagonistul primei scene, Iordache, calfa frizerului, spune o istorie destul de limpede despre războiul dintre fictiv și real. Este cunoscuta întâmplare cu spițerul și falsificarea abonamentelor de frizerie, sub forma unor simple bilete, înscrisuri, mijloace vechi în teatrul caragialean, pe care calfa o povestește în cele mai mici detalii realistice, invitând auditoriul să-i savureze frumusețea: *Al dracului spițerul! Închipuiește-ți d-ta! Lua un bilet. Îl rădeai, trăgeai o dungă. Să zicem că asta era marți; bun! Joi iar o dungă; sâmbătă, alta: trei dungi. Marțea ailaltă, te uitai la bilet: numai o dungă. Peste asta mai trăgeam una: una și cu una două. Joi mai trăgeam una, care va să zică trei; bun! Marțea ailaltă... biletul alb.* Dacă cel care ascultă întâmplarea pe scenă, în cazul de față Pampon, dă semne de nerăbdare,

povestitorul îl liniștește și-l invită: *Așteaptă să vezi, că e frumoasă*... Scopul nostru, însă, ne impune să sacrificăm frumusețea povestirii, care traduce, de fapt, frumusețea epică a luptei dintre adevăr și mistificare, dintre ficțiune și realitate, și să reținem doar că, deocamdată, echipa din frizerie pare să țină partea adevărului, a realității, că, înarmată cu destulă răbdare și șiretenie, a reușit să demonteze falsul și să proclame pe deplin adevărul, realul, chit că reacția de final a avut o evidentă turnură estetică: *N-a vrut d. Nae să facă scandal, măcar că era de un procuror ceva. D. Nae, știi, mai galant, i-a luat biletul și vreo cinci franci câți i-avea în buzunar, i-a făcut un moral bun, din porc și din măgar nu l-a mai scos, i-a tras vreo două palme și l-a dat pe ușe afară*...

3.2.4.3. O altă scenă de control

La scurtă vreme după consumarea acestei povestiri instauratoare, începutul piesei cuprinde ceea ce am putea numi, în contextul mijloacelor de construcție teatrală proprii lui Caragiale, o scenă de control; ceva în genul numărării voturilor din debutul actului II al comediei precedente; la această scenă participă, pe lângă vechea noastră cunoștință, calfa Iordache, un personaj nou, Candidatul, puternic torturat de o durere de măsele, deci suferind, într-un fel, agresiunea realului, și recomandându-se singur: *catindez la percepție.* (mâhnit) *Dar catindez de mult... Știi, catindezi azi, catindezi mâine, o lună, două, trei, un an... Bine, până când? Nu zic să mă facă ajutor ori reghistrat, domnule, dar măcar acolo ceva.* Personajul trăiește, de fapt, în plină ficțiune, aceasta este condiția lui, legitimarea lui socială; acum, însă, se află sub bombardamentul realului, îl torturează măseaua și a venit la frizer, care este și subfirurg, ca la un practician al concreteței, să i-o scoată. Aici, însă, cum se știe, el se supune, din proprie inițiativă, unui exercițiu de mistificare*: m-a învățat unul de la noi de la percepție*... [...] *Ei? să zicem că mă doare! Întâi rabd cât pot... pe urmă, pui doftorii; pe urmă, daca văz că nu mai merge, mă duc hotărât la bărbier să mi-o scoată...bun! Cum intru* [...] *zic serios: Știi s-o scoți? Scoate-mi-o! De par examplu, adineaori la d-ta... D-ta nici nu înțelegeai ce vreau eu... și pe urmă, mă dau în vorbă, mai de una, mai de alta... Dar când intru, simț odată ca un cuțit* (arată la falcă), *cald, și pe urmă rece; pe urmă din vorbă-n vorbă, vii d-ta, subfirurgul, cu cleștele: atunci deodată simț iar un cuțit... rece, și pe urmă numaidecât cald... și pe urmă nu mai simț nimic*... Omul are, ca și odinioară Leonida, și o teorie, o explicație pe linie cauzală a

fenomenului automistificării care, împreună cu suma evidentă de detalii realistice ale expunerii sale, dau corp și aparență de realitate ficțiunii, împlinind condiția ei de esență, care este de a fi dublul aparent, eventual plauzibil, al realității: *Vezi d-ta, pesemne, nu știu cum devine care va să zică de este al naturii lucru ceva, că măseaua, în interval de conversație, de frică trece...*

Iordache, amploaiatul frizeriei, se arată însă sceptic, expunând și el o teorie, dar a naturelului, deci a realității: *Fugi, d-le, cu superstițiile italienești... Îmi pare rău de d-ta, om tânăr!... Bine, d-ta nu vezi cum e naturelul la toate, că trebuie să aibă o bază, măcar cât de mică, dar să fie bază. Ce nu are bază cum poate să fie naturel? Ori să-mi spui d-ta că Matei ăla al d-tale – că eu nu-l cunosc – te-a învățat adică să mergi prin ploaie fără umbrelă și să zici, numai așa la un capriț, că e soare... și să nu te ude...* În ciuda acestui crez, care poate să ne fie suspect prin ușoara alterare fonetică a cuvântului său de bază, naturelul, și care, în cazul că ni s-ar confirma suspiciunea, nu ar fi, de fapt, decât o teorie a aparenței de realitate, deci tot a ficțiunii, dar sub forma ei plauzibilă, Iordache participă la experimentul de mistificare, încadrându-se, deocamdată, de voie, de nevoie, în convenția propusă de catindat, ceea ce chiar că poate pune sub semnul întrebării apartenența sa și a spațiului său la nivelul realității reale și amână pronunțarea în această chestiune.

3.2.4.4. O figură simplă (de poker): două perechi

Suntem invitați, în continuare, să audiem pe ceilalți ocupanți ai listei de personaje a comediei. Putem începe cu ceilalți doi bărbați, Pampon și Crăcănel; fără a ne apărea ca producători direcți de ficțiune, cum au fost jupân Dumitrache sau conu Leonida, relațiile lor cu spațiul iluziei sunt evidente. Cel dintâi cultivă, după propriile cuvinte, *cel mai sacru amor, pentru care mi-am sacrificat cariera de militar, fiin'că până să nu o cunosc am fost tist de vardiști la Ploiești... și sunt turbat de gelozie*! Va să zică, numitul Pampon a părăsit domeniul realității (cazone) al exercițiului fizic al autorității pentru himera amorului sacru și mai este și turbat de gelozie, care este boala hrănită cu precădere din închipuire, după cum dovedesc experiențele marilor geloși ai tradiției clasice, începând cu Othello; pe deasupra, el își câștigă, în prezent, existența din jocul de cărți, care este un exercițiu esențializat de ficțiune, drept pentru care și-a câștigat, vorba poetului, din convertirea renumelui, o poreclă, un nume fictiv : „Conțina cu

5 fanți", și încă mai și trișează, așezând deci mistificarea peste iluzie; chiar și practica lui are o știință: *Aș! La mine nu e noroc, e știință: îi iau la sigur... poate că să am o goană nebună, să pierz. Eu joc conțina oarbă cu fantele, și am eu merchezul meu. Bunioară, cărțile le țiu în stânga și joc cu dreapta; am bătut cu fantele, pui cărțile bătute jos, și fantele la loc în mâna stângă, pentru altă ocazie...*

Perechea lui, într-un fel contrastantă, într-un fel asemenea, Crăcănel, este cunoscut și el mai degrabă prin poreclă, deci prin numele fictiv, decât prin numele real, căci îl cheamă *Temistocle* și *Razachescu*; dar iubita lui îi mai dă încă un supranume: *Mangafaua*, iar specialitatea lui e amorul păgubos, în limbajul precis al comediei: *traducerea*, care este, desigur, o mistificare totală; biografia lui de victimă adună un dosar bogat și savuros, prin răsfoirea căruia intrăm în plină ficțiune: *A opta oară tradus!* [...] *Nu ți le mai spui p-alelalte, domnule, numai una să ți-o spui, al șaptelea caz de traducere... în vremea războiului... Cu un muscal?* se interesează Pampon. *Nu m-ar fi costisit atâta să fi fost cu un muscal, fiindcă eu eram de la început pentru convenție... știi, muscalii luptau pentru cauza sfântă a eliberării popoarelor creștine de sub jugul semilunii barbare...* [deci, în spațiul ficțiunii politice, personajul s-ar fi simțit apărat, asemeni predecesorilor săi, jupân Dumitrache și Conu Leonida.] *Dar cu un neamț, domnule... Cu un neamț?* se miră iarăși Pampon. *Fă-ți idee, domnule, ce traducere!* răspunde cel tradus, pentru care neamțul mitic poate să fie un pol al pragmatismului, deci al anti-ficțiunii; iar când celălalt se interesează: *Ei și?*, Crăcănel face suma iluziei sale lacrimogen-amoroase: *Am plâns, cum plâng și acuma, căci eu țiu mult la amor; am plâns și am iertat-o... pe urmă am prins-o iar, și iar am plâns și iar am iertat-o; nu de multe ori, dar cam des... așa cam de vreo cinci, șase ori... Ce-mi ziceam eu? Vorba d-tale: femeie! ochi alunecoși...* În spațiul realului, Crăcănel descinde și se simte ca într-o altă lume, transcriindu-și experiența de contact cu concretul ca pe una halucinatorie: *Până când, într-o seară, mă duc, domnule, ca de obicei acasă; intru în sală, deschiz ușa iatacului... întunerec... „Te-ai culcat?" nu răspunde nimini. Inima începe să-mi bată rău; aprinz lumânarea, și ce găsesc pe masă, domnule?* [...] *Un răvășel: „Mache, m-am plictisit să mai trăiesc cu o rublă știrsă ca dumneatale. Nu mă căuta; am trecut cu neamțul meu în Bulgaria... " În Bulgaria? Ce căuta neamțul în Bulgaria?* se interesează celălalt practician al iluziei, Pampon. *Nu știu!*,

răspunde simplu Crăcănel, care, prins total în realitatea ficțiunii sale, nu are, nici măcar puterea de închipuire, fantezia realității.

Punem, deocamdată, în paranteză celelalte două figuri masculine ale panopticului teatral din *D-ale carnavalului*, pentru motive despre care credem că se vor dovedi, până în final, destul de întemeiate, și ne apropiem de figurile feminine ale comediei. Fiind două, nu ne putem aștepta, de la început, decât să prezinte asemănări și deosebiri; poziționarea lor în schema abstractă a proiectului este absolut simetrică: de o parte și de alta a axului său principal, care este, evident, d. Nae Girimea, frizerul galant al acestei lumi, ele sunt prevăzute, fiecare, cu câte o anexă masculină: Pampon și Crăcănel, pe care tocmai i-am descifrat ca factori naturali și, în felul lor, activi ai spațiului fictiv. Având o astfel de poziționare de principiu și prezența lor servind cuminte doar schema traseului piesei de la expoziție ajunsă, prin încurcătura maximă, pe la buza catastrofei, până la finalul împăcării generale, este ușor de presupus că miza existenței lor duble nu stă în deosebire, ci în asemănare; poate nici măcar atât cât se deosebește Pampon de Crăcănel, ca variante ale masculinității hrănindu-se din iluzie, unul sub formă musculos-agresivă, celălalt sub una sentimental-lacrimogenă. E în cerința firească a legilor teatralității ca gruparea celor patru figuri în două perechi să se facă potrivit principiului contrastului: cel mai aparent puternic dintre bărbați cu cea mai aparent delicată dintre femei, și invers, cea mai aparent agresivă dintre femei cu cel mai aparent slab, moale, dintre bărbați. Cât le privește pe cele două dame, Didina este lăsată în determinatul ei inițial, ca element necesar de contrast într-un joc combinatoriu impus aprioric, câtă vreme Mița, „electrica telegrafistă", cum o numise odată Nae Girimea, mai este încă împodobită cu capriciul feminin al elanurilor sale revoluționar-republicane, care o împing să se decidă pentru atacul cu vitriol, în stilul conspiratorilor anarhiști ai secolului, și făcând din ea un fel de Rică Venturiano combinat cu conu Leonida, în fuste: ea este cea care pune în mod firesc semnul de egalitate între scandal și gest, mișcare politică: *Da*, (ridicându-se) *vreau scandal, da...pentru că m-ai uitat pe mine, le-ai uitat pe toate: ai uitat că sunt fiică din popor și sunt violentă; ai uitat că sunt republicană, că-n vinele mele curge sângele martirilor de la 11 fevruarie;* (formidabilă) *ai uitat că sunt ploieșteancă – da, ploieșteancă! – Năică, și am să-ți torn o revuluție, da'o revuluție... să mă pomenești!...* Nu discutăm, acum, cât de reușită, ca impresie artistică în mozaicul colorat al ansamblului, este această pată de pitoresc ploieștean, care a și fost sancționată, în unele comentarii, cel puțin ca un delict de gust, dacă nu ca un

exces al autorului; important este, pentru unghiul de vedere al ipotezei noastre critice, că această diversiune ornamentală a schemei de principiu o raliază pe purtătoarea ei, fără niciun dubiu, la domeniul ficțiunii; este, deocamdată, dintre creațiile feminine ale lui Caragiale, prima și cea mai evident cetățeană de sex feminin a domeniului iluziei, lăsând-o pe perechea ei contrastantă din jocul de cărți al *D-ale carnavalului* să rămână, cel puțin prin contrast, mai evident femeie și mai evident realistă și dependentă de real.

3.2.4.5. Mască (ficțiune) peste mască (ficțiune)

Acestea ar fi, în linile lor mari, contururile de ansamblu și traseele principale de relații din cea de a patra mare comedie a lui Caragiale; cam tot materialul de care ne-am servit pentru întocmirea acestei schițe vine din actul ei prim. Nu scăpăm din vedere, niciun moment, că piesa, în întregul ei, se numește *D-ale carnavalului* și că, cel puțin spre desebire de *O noapte furtunoasă* și *Conu Leonida față cu reacțiunea*, pentru care răstimpul special al lăsatului de sec fusese doar o ocazie de tip secundar, pentru aceasta de acum, muchea de prăpastie a celor două regimuri de existență anuală, cel de sec și cel de dulce, cum li se spunea odinioară, devine un fapt fundamental; pe această deosebire totală, este construită piesa în întregul ei, carnavalul fiind întruchiparea integrală și autonomă a carnavalescului într-un timp întreg și autonom. Vedem, acum, că dihotomia post/dulce nu reprezintă ocazii pasagere pentru durata anuală a lumii lui Caragiale, că ele se organizează, se constituie și se instituie prin raporturi reciproce în adevărate niveluri diferite de existență (realitate), că opera marelui scriitor le cuprinde împreună și simultan, alimentându-se din potențialul lor, atât pozitiv, cât și de contrast. Ceea ce a fost, pentru jupân Dumitrache, Veta și, mai ales, pentru Zița, ca și, pentru conu Leonida și consoarta lui și, poate, în ultimă instanță, chiar pentru conu Zaharia, coana Joițica și Fănică, atunci când au ieșit ei împreună „la luminație", doar momente particulare, de scurte și trecătoare incursiuni în tărâmul magic al sărbătorii ori numai pe la fereastra lui, în *D-ale carnavalului* devine experiență completă, totală, sub semnul mistic al schimbului dintre cele două jumătăți absolut contrastante ale anului. Aceasta se vede mai cu seamă în actul al II-lea al piesei, în care febra unanimă a petrecerii colective se concentrează în evenimentul balului, care presupune frenezia dansului; numai că nu este un bal oarecare, adică o simplă petrecere colectivă cu dans, ci un bal mascat, în care costumarea și purtarea măștii sunt cvasi-obligatorii. Dar aceasta înseamnă, nici mai mult,

nici mai puțin, că intrarea în bal, sub condiția costumării și a mascării, presupune nu numai o pierdere de identitate, ci asumarea benevolă și programată a unei identități fictive, într-un plan existențial în întregul lui deturnat în ficțiune, de asemeni conștient și programat. Mai mult decât atât; regizorul ascuns al spectacolului din acest act, dramaturgul demiurg care, de data aceasta, își depășește evident rolul rezervat de un secol și aproape un sfert de interpretări, acela de observator realist de moravuri și comportamente, și devine un maestru sforar, un magician combinator, îi pune, pe toți protagoniștii săi, în necesitatea scenică, adică esențial dramaturgică, iar nu pur și simplu caracterologică, psihologică sau de comportament, de a-și schimba costumele între ei; încât, la ficționarea programată și inițială, care îi prezentase, la începutul balului, într-un anume travesti, pe toți participanții la jocul combinatoriu al piesei, se mai adaugă o superficționare, care este travestirea unei travestiri. Evident, culegând, cum se spune, întreaga recoltă de succes scenic de pe urma acestei travestiri a travestiului, proiectul dramatic caragialean nu se rezumă la efectul unor astfel de jocuri gratuite; ținta lui este mai în adânc și mai departe: după ce a experimentat coexistența, dramatic, nu numai plauzibilă, dar și necesară, a diferitelor niveluri de realitate, pornind de la treapta din ultimul act al piesei *O scrisoare pierdută*, autorul forțează o formulă infinit mai complicată dramaturgic, aceea de a face să coexiste, pe cât de verosimil pe atât de necesar, din punct de vedere teatral, diferite și succesiv gradate trepte de ficțiune.

3.2.4.6. Gratuitul: actantul principal al superficțiunii

De altfel, în ritmul muzicii de bal, de a cărei prezență și manifestare autorul-combinator se asigură încă de la începutul actului, scenele lui nu sunt altceva decât succesive escaladări ale succesivelor trepte de transfigurare la care sunt supuși, ca la o probă de foc, toți actanții; și, în primul rând, Catindatul care, ca o figură exterioară a jocului combinatoriu ce este, domină, prin gratuitate, asupra tuturor și tot prin gratuitate își rezervă, ca să-l releve numai celor care citesc printre semne, rolul de pilon principal și de factotum al piesei. Arătându-se, încă din prima scenă a actului, în costum de bal mascat, Catindatul se droghează, încet dar sigur, cu alcool, sub eticheta romului de trestie de zahăr de Jamaica, împotriva durerii de măsele, care, ne amintim, era una din formele de agresiune ale realității împotriva sa; acestui proces de transpunere într-o altă stare decât aceea a

lucidității comune, veșnicul candidat la un autentic statut social și profesional îi spune magnetizare și îl resimte ca pe o creștere a regimului de temperatură a corpului: *Am început să mă încălzesc... ori magnetismul... ori electricitatea lui Matei... nu știu ce e... dar lucrează.* [...] *Unul de la noi de la percepție m-a învățat! „Vrei să-ți treacă? Mănâncă, bea, fă petreceri și magnetizează-te straşnic cu jamaică... " și... mă magnetizez.* Aici, în acest punct în care se arată iminentă desprinderea actantului de pe solul realității și decolarea spre înălțimea ficțiunii, intervine un ultim rapel al realului real, ca un fel de chemare de fata morgană a unui tărâm depărtat, ce pare fantastic pe lângă realitatea iluziei. Este un semnal, sub forma unui bilet – se putea altfel? – de la fratele Catindatului, nenea Iancu, bogasierul, adică negustorul de toate cele, deci gestionarul realității în forma ei cea mai concret palpabilă, rămas acasă, la Ploiești, să vadă de afacerea familiei, polul realist al micului său univers: *Nenea Iancu, săracul, dacă ar ști cum mă magnetizez... și unde*? (scoate de sub costum din sân o scrisoare și o citește cu chef.) *„Am aflat că umbli prin cafenele și pe la baluri; dacă mai aflu astfel de chestii, nu-ți mai trimet nici un gologan, viu să-ți lungesc urechile; te iau înapoi la prăvălie, și te pui la ipitropie, măgarule"... Mie adică îmi scrie nenea Iancu*, încheie el lectura acestui mesaj programatic al realității și realismului, pentru a face cât mai explicită poziționarea fiecărui element în schema coexistenței contrastante dintre realitate și ficțiune.

De acum înainte, anunțată cu ajutorul verificat al biletului citit în scenă, fantasma lui nenea Iancu, atât de realul negustor de la Ploiești, va bântui spaimele bietului său frate mai mic în tot timpul balului; pe de o parte, acest eșantion de realitate, manifestat, paradoxal, printr-o iluzie, îl va amenința mereu pe principalul purtător și agent al ficțiunii, implicat fără voie în comedie, factotumul ei gratuit, dar cu atât mai eficient, cu ciomagul realului, iar pe de alta, va stârni goana neîntreruptă prin bal care va anima, la rândul ei, agitația cvasi-browniană a celorlalte personaje; sigur că toată această vânzoleală se află sub controlul unor determinări concrete de fapte și situații bine programate și strunite de dramaturgul care, cum se știe, avea vechea și înalta școală practică a teatrului clasic, cum ar fi aceea că, din clădirea petrecerii, nu se poate ieși decât prin bal, dar și altele, de factura detaliului minim. Dar toate acestea rămân, în fapt, fără prea mare importanță reală față de mișcarea ca atare a protagoniștilor care ies, intră și se combină în perechi sau grupuri în primul rând din necesități de situare și funcționare dramaturgică, pentru a căror tărie o motivație faptică ori situațională ajunge să conteze destul de puțin. Tot hazul și toată puterea de seducție esențial

teatrală ale piesei stau, însă, în succesiunea și compunerea lanțului de secvențe scenice semnificative prin ele însele; iar această putere de semnificație, reverberând continuu și întrețesându-se fără oprire, se adună și se concentrează, se acumulează treptat în articulațiile solide ale puternicei opoziții dintre iluzie și realitate, între diversele niveluri de existență din a căror atât de dramatică simultaneitate se naște și se alimentează magia teatrală caragialeană.

3.2.4.7. Dansul combinatoriu total: cadrilul

În ansamblul lui și în ultima realitate dramaturgic-faptică a secvențelor lui, actul al II-lea al piesei împlinește două mai importante linii de program scenic: pe de o parte, aici coexistența distinctă funcțional dintre cele două principale niveluri de realitate ale teatrului caragialean se manifestă printr-o multiplicare și suprapunere de planuri ce par a nu se mai sfârși: nu numai că ficțiunea își găsește mereu noi forme de a se întrupa scenic, dar se așază în trepte ierarhic și crescând gradate, încât, în compunerea de ansamblu, iluzia se construiește peste iluzie și este, la rândul ei, suportul unei alte iluzii, care poate deveni și ea suport de iluzie, și așa mai departe; pe de altă parte și în același timp, dispunerea spațială a actanților dramatici se amestecă și se complică mereu. Formula de bază a proiectului inițial fiind cadrilul, după cum indică și obstinația principalului actant dramatic pentru acest dans, cu perechile originar constituite în formula: Pampon-Didina și Crăcănel-Mița și cu ceilalți trei atomi liberi: Nae Girimea, Iordache și Catindatul, evoluând în jurul lor, cel de al doilea act al piesei strică și recompune mereu perechile și dispunerea factorilor până aproape de ceea ce s-ar putea numi, pe drept cuvânt, punctul critic al mecanismului dramatic.

Sigur că o anumită iluzie de comportamente și moravuri funcționează și în acest act, ca și în toată dramaturgia maestrului; dar sub schița de mișcări și replici pitorești, acționează pârghiile reale ale mașinăriei de iluzionare și des-iluzionare. Spre exemplu, chiar la început, după teoria magnetizării, ca formulare a asumării benevole și conștiente a iluziei, jocul de replici aparent pur pitorești dintre Chelner și Catindat: *Socoteala și încă un rom... ăsta e al patrulea... Ba al cincilea... Ba al patrulea... Al patrulea l-ați băut... și cu unu, care îl comandați acuma, cinci...* Esențializatul dialog seamănă foarte bine cu celebra numărare a steagurilor din comedia anterioară; și pe drept cuvânt, fiind, în fond, un semnal scenic simplu și elocvent al confruntării dintre două niveluri diferite de realitate, de data

aceasta, una prezentă și alta viitoare; romurile care se numără diferit sunt, pe de o parte, cele reale, pe de alta, cele virtuale, iar scena ne arată cât de ușor și firesc se prinde, în jocul dintre real și virtual, Catindatul, cum acest joc și mai ales spațiul virtual sunt, pentru el, elementul natural, în care se simte ca peștele în apă. Intră, apoi, în scenă Didina, care citește un bilet de la Nae Girimea și fixează, în acest fel atât de uzual în teatrul lui Caragiale, dispunerea forțelor dramatice principale la început de act. Dar Catindatul vrea să o tachineze, ispitind-o, adică, spre tărâmul iluziei, unde el evoluează din ce în ce mai liber, ca un nou Puck. După care apare Crăcănel, căutându-l pe nenea Iancu, față de care s-ar da ca Bibicul, pentru a-l identifica; deci iarăși jocuri de iluzii și iluzionări, pentru că naivul Catindat crede că e vorba de fratele său, bogasierul. Mița Baston apare și ea în scenă, spunându-și tirada cu statuia libertății de la Ploiești și cerând chelnerului *Un vermut*, dovadă a puternicului său apetit pentru ficțiune. Pe măsură ce progresează magnetizarea Catindatului, înaintează și trasee dramaturgice precum schimbarea costumelor sau descompunerea și recompunerea perechilor, prin serii de procedee demult verificate ale teatralității, precum răsturnările de situații sau recunoașterile. Tensiunea crește treptat, odată cu gradul de magnetizare a Catindatului, iar cu un pas înaintea finalului actanții acceptă, în fine, de voie, de ne-voie, să se așeze în formațiune de cadril, dansul emblematic al actului și al întregii piese, dar într-o repartiție nefirească, forțată: Nae dansează cu Didina, Catindatul cu Iordache ca damă, care menține tensiunea suspendată și traseele de înfruntare active; de altfel, după cum notează autorul-regizor, la a doua parte a figurii contradanțului, apar în fund Pampon, Crăcănel și Mița mascați. Este evidentă dispunerea scenică, de teatru în teatru, a grupurilor de figuri.

3.2.4.8. Jos masca! Sus masca!

Numai că, în urma acestei adevărate sarabande de mișcări și schimburi combinatorii, tema principală a proiectului dramatic pare a se fi pierdut: totul fiind mască, iluzie, ficțiune, unde ar putea să fie adevărul, realul ne-fictiv? E adevărat că scena finală reprezintă, în aparență, o suită de recunoașteri: Didina (încet) *Pampon!* Nae (încet): *Mița!* Iordache (încet): *Crăcănel!*, iar acesta rostește cuvântul ei de ordine: (fioros) *Jos masca!* Dar, după ce Catindatul întreabă candid: *Pentru ce?*, devine limpede că adevărul încă n-a intrat în drepturile sale scenice, pentru că, de fapt, Crăcănel crede că acesta e Bibicul care, la rândul lui, îl crede nenea Iancu. Tocmai peste

această confuzie se abate mânia vindicativă a republicanei: (care a pândit momentul, n-apucă el să-și scoată masca, și-i aruncă sticluța în ochi) *Na, mizerabile!* (fuge prin fund). Cum, însă, o piesă de teatru nu se poate încheia prin fuga de pe scenă a protagoniștilor ei, căci „Didina, Nae și Iordache au și dispărut în fund la stânga", este limpede că deznodământul se amână; de altfel piesa nu a răspuns încă la principala ei întrebare: ce rol joacă frizeria și patronul ei, d. Nae Girimea, în această competiție, în pas de cadril, dintre ficțiune și realitate?

Ca să răspundă la această întrebare, este evident că piesa trebuia să se întoarcă în frizerie, căci numai acolo, în acel spațiu special, cu magia lui particulară, se putea afla răspunsul; de altfel dramaturgul specifică expres: „Decorul actului întâi întocmai". Pentru a încheia recomandările cu: „În scenă întunerec adânc." De la acest nivel de opacitate, care traduce cât se poate de fidel starea intrigii dramatice în acel moment, un joc progresiv între întuneric și lumină acompaniază și dă corp scenic totodată treptatei descâlciri a intrigii. „Didina, Nae și Iordache în costumurile de la bal, mascați, intră gâfâind... " „(Iordache aprinde lampa; lumină în scenă.) [...] (își scoate masca; toți și le scot și le aruncă fiecare pe câte-o masă)". Dar, după un schimb de reproșuri și disculpări, între Didina și Nae, dincolo de scenă se anunță sosirea lui Pampon, Crăcănel și a Catindatului; moment de încordare, cu bătăi în ușă, amenințări, spaime, după care primii trei, stingând lampa, părăsesc locul sub îndemnul unei inspirații a lui Iordache: *Tii! Mare politică mi-a dat în cap... să poftească să spargă!...* Încât, în întunericul recuperat al scenei intră, de astă dată, ceilalți trei; la lumina unui chibrit de ceară, ei realizează unde se află și cât de aproape de capătul cursei după cel care i-a „tradus" de atâtea ori: Catindatul [...]: *Aici este la bărbierul unde mi-a scos măseaua nevinovată!...* [...] Pampon [...]: *Nu mai încape vorbă, este aici. Aicea este Bibicul!* (crud) *Am să-l sfâșiu!* Crăcănel (scrâșnind din dinți și zguduind din cap): *Cu dinții! Cu dinții am să-l rup*! *După ce e caz de traducere dublă, ne mai duce din încurcătură în încurcătură: își bate joc de noi...* Este limpede că, în cercul de lumină al chibritului de ceară, au început să se rostească adevărurile piesei; le continuă și le pune capac, cum se spune, Pampon, „arătând pe Catindatul... ": *Toată încurcătura devine de la dumnealui...* Disputându-se pe tema acestei sentințe, unul din ei dă peste o lampă; e Catindatul, căruia Crăcănel îi poruncește: *Aprinde-o!* Dar sticla lămpii, ca și adevărul pe care îl simbolizează, fiind fierbinte, îl frige: (o scoate și o aruncă jos): *M-a fript!* Apoi găsesc câte o mască, accesoriu supersemnificativ al ficțiunii, scos acum din uz, ca un simbol invers al

adevărului: adulmecându-i mirosul în care recunoaște ființa obiectului amorului său sacru, Pampon este, ca un copoi, la un pas de prada vânată: *Este scoasă acum de pe obraz... e caldă... e asudată!* (o miroase tare.) *Asta e masca Didinii! i cunosc mirosul...*

3.2.4.9. „Mare politică mi-a dat în cap!"

Numai că, în continuarea sarabandei de travestiuri, vânătorii ajung să fie ei înșiși vânați; în scena golită de goana lor oarbă intră Iordache, calfa frizerului, și un personaj nou, Ipistatul, însoțit de doi sergenți de noapte, agenți ai forței publice, deci. Manopera, la care făcuse aluzie anticipată: *Tii! Mare politică mi-a dat în cap...* , fusese simplă: Iordache îi denunțase pentru efracție: *Ia-i, d-le subcomisar, sunt pungași!* Iar forța publică îi și înhață pe cei doi veșnici prizonieri ai iluziei, Pampon și Crăcănel; Catindatul e făcut scăpat, prin protecția lui Iordache.

S-ar părea că, în acest fel, chiar printr-o evidentă mistificare, adevărul ar fi făcut o breșă în mecanismul compact al iluziei și că Ipistatul, cu prezența lui brutală, nu ar fi decât o caricaturală întruchipare a lui. Perspectiva acestei soluții rămâne deschisă, dar, între timp, piesa își reactualizează și clarifică, în felul ei, alte raporturi. Astfel, în scena goală ajung, pe rând, mai întâi Mița și apoi Didina; înfruntarea lor ajunge la con-fruntare; dacă se amenință reciproc cu moartea este pentru că, de fapt, funcționează consecința ultimă a echivalenței lor cvasi-totale: fiind aproape cu totul asemenea, dramaturgic, s-ar cere ca ele să se anuleze reciproc sau una dintre ele ar trebui să dispară, după cum se și amenință: *Una din noi trebuie să moară!* [...] *Să vedem care... Poftim!* Consecințele logice și efective ale acestei confruntări extreme sunt, însă, înlăturate de intervenția lui Nae Girimea, a cărui fibră esențială este aceea a bărbierului mitologic: *Să nu dați la oglinzi, că sunt cu chirie!*, avertizează el, încercând să protejeze și bunul altuia, de care răspunde, dar, mai ales, instrumentul tehnic și miraculos totodată, oglinda, prin care se creează spațiul virtual. Ceea ce înseamnă că grija deosebită a interpreților teatrului caragialean pentru această replică va trebui să se deplaseze de la termenul *chirie,* reper al unei decodări prin cifrul economic, la cel *oglinzi,* care este instrumentul special prin care realitatea devine iluzie și iluzia ia forma cea mai fidelă a realității. În continuare, conflictul echivalențelor se rezolvă prin activarea valenței care o raportează, pe fiecare dintre ele, la spațiul ficțiunii: *Bre, femeilor*, li se adresează frizerul cu un apelativ destinat, de regulă, sexului tare,

despuindu-le, deci, de realitatea sau ficțiunea feminității lor, *veni-ți-vă-n fire*, adică re-intrați în firea voastră fictivă, care vă priiește. *Vine Pampon! Vine Crăcănel!* [...] *Nu mai* e *vreme de mofturi!*, adică de fantezia realismului; și, adresându-se Didinii: *Vrei să te lase Pampon*? Și Miții: *Vrei să-l lași pe Crăcănel*? La care, cea dintâi răspunde scurt dar ritos: *Ba nu!*, iar cealaltă: *Ah! l-aș lăsa pe Mangafaua pentru tine... dar nu pot; trebuie mai întâi să-mi fac o carieră...* , ceea ce înseamnă că respectiva înțelege perfect că, în sistemul complicat al stratificărilor și dependențelor reciproce, dintre ficțiune și realitate, al piesei, calea spre avantajele realismului trece obligatoriu, pentru ea, prin vama ficțiunii.

Dar până să se clarifice noile raporturi, Catindatul și Iordache mai trec, împreună, prin ceea ce am numit până acum o scenă de control al raportului dintre real și fictiv: printr-o vizită la spițerie, se dovedește că vitrionul aruncat de Mița în obrazul victimei sale fără voie nu fusese altceva decât cerneală violetă; deci vitriolul, ca armă specifică a planului fictiv, se dovedește un auxiliar prozaic din domeniul realității, cel care este destinat să facă diferența între scripta, care *manent*, și verba, care *volant*. Dar neîntrecutul maestru al variațiunilor pe o temă dată, care este compozitorul dramaturgic Caragiale, mai adaugă un mic incident planului ornamental al compoziției sale: pariul pentru puterea de ștergere a procedurii spițerului și pata de cerneală rămasă pe ceafa victimei, care se dovedește a nu fi din agresiunea cu „vitrion", ci o reminiscență din activitatea lui de copist etern candidat: *Las-o aia; aia e de la noi de la percepție; știi, am obicei, după ce scriu, șterg condeiul; îl dau prin păr.*

3.2.4.10. O cutiuță cu muzică

Mai e nevoie de încă un indice de control pentru ceea ce am numit sistemul suprapus și încrucișat de ficțiune 0, ficțiune și superficțiune? Inventivitatea genială a maestrului combinator ni-l oferă, ca pe o bomboană pe coliva atât de ingenios meșteșugită, ceva ca un rezumat concentrat al întregii piese, cum fusese episodul Agamiță Dandanache în *O scrisoare pierdută*; este bijuteria miniaturală a lotăriei organizate de Ipistat. Și de această dată ușoara distorsiune fonetică, pe lângă și poate mai mult decât trimiterea la un anumit pitoresc de loc și timp, avertizează asupra apropierii teritoriului ficțiunii; concentrata fabulă dramatică este pe cât de simplă pe atât de tranșantă: Ipistatul organizează o loterie punând ca miză propriul portabac cu muzică: *are două cântece. Bine, ăsta parcă-l mai puseseși o*

dată la lot; aveam şi eu un număr, se miră Iordache atunci când celălalt îi face oferta. *Da, s-a şi tras, la Anul Nou*, aprobă patronul loteriei improvizate. *Ei*? se interesează cel care mizase. *Am câştigat-o eu; oprisem şi eu un număr…* , recunoaşte candid Ipistatul. Pentru ca, mai târziu, când află că Pampon şi Crăcănel au completat lista, înscriindu-se, încrezători: *Iaca, mie nu-mi pare rău de ce s-a întâmplat, dacă oi câştiga portabacul cu muzică*, cu ultimele numere la loteria Ipistatului, calfa de frizer, care cunoştea, de acum, regulile jocului, să exclame pentru sine: *S-a completat? A murit francul!…* Dar cel mai instruit în dedesubturile combinaţiei tot Nae frizerul este; de aceea, când Ipistatul, „intrând repede din fund", anunţă: *S-a tras lotul... Acum l-am tras!…* , el poate să fie sigur: *ştiu cine l-a câştigat.* Mai era oare nevoie ca Ipistatul să declare câştigătorul? O face, totuşi, „cu multă naivitate", după cum indică dramaturgul: *Iar eu, domnule, închipuieşte-ţi noroc!*

Acest aparent neînsemnat episod clarifică, înainte de finalul efectiv, faptic, al piesei, raporturile ei esenţiale şi semnificaţiile ultime ale rolurilor principale, dând răspuns la întrebarea capitală privind funcţia dramaturgică a protagonistului Nae Girimea, şi a secundantului şi locotenentului său, Iordache. Vedem acum, din desfăşurarea şi comentariul acestei mici fabule, că ei nu sunt nici din tabăra realităţii, a ficţiunii 0, cu alte cuvinte, cum i-ar recomanda latura pragmatică a ocupaţiei lor, dar nici din cea a ficţiunii, spre care i-ar trimite înclinaţia artistă; dar nu sunt nici pur şi simplu cu un picior pe un tărâm şi cu unul pe altul, cum fusese Pristanda, de exemplu. Ca bărbier mitic, deci înrudit cu medicul şi, prin acesta, cu vraciul, d. Nae este un fel de vrăjitor-artist; pe teritoriul realităţii, el aduce inspiraţia maestrului iluzionist, iar pe cel al ficţiunii, precizia şi îndemânarea meşteşugarului. El nu mai este un simplu creator şi instaurator de iluzii, precum jupân Dumitrache sau conu Leonida; nici un jucător păgubos la loteria ficţiunii, precum Caţaveneu; în jurul lui, iluziile le creează şi le instituie alţii, precum Pampon, care crede în amorul sacru, ori Miţa Baston, care jură pe statuia libertăţii de la Ploieşti, ori suferă întreţinându-le, precum Crăcănel, care este a opta oară tradus. Girimea este profitorul pragmatic de pe urma iluziei, iar când este ca aceasta să se destrame, sub bombardamentul realităţii, al cărui foc este întreţinut şi dirijat de cele două femei care-şi dispută aceeaşi ţintă de interes realistic, adică pe d. Nae Girimea însuşi, frizerul de lux al cartierului peste care domneşte ipistatul cu loteria lui trucată, d. Nae, care este introdus în toate tainele ficţiunii, construieşte şi aranjează o superficţiune care urmează să înglobeze şi să dea sens de aparent realism,

deci de esențială iluzie, tuturor componentelor și raporturilor acestui univers, oricât ar fi ele de contradictorii. Adică procedează în esență, exact, cum făcea posibilul său model din realitate, artistul bărbier pe care îl admirase și-l nemurise Caragiale:

Artistul meu avea odată doi cocoși, pe care-i deprinsese la beție, și încă beție de alcool, fiindcă le dedea boabe și grăunțe zăcute-n rom. Am văzut într-o dup-amiaz de vară, în fața prăvăliei, pe desfrânații aceia beți turtă, făcând mustră și defilând soldățește, ca doi muscali pe două cărări, pe dinaintea unui cățel, alb și creț, muiat în boia de băcan pentru roșit ouă. Samurache stetea sluj, cu o chivără de hârtie în cap, încins cu o sabie enormă și având, se-nțelege, tot aerul sever necesar situației... Artistul meu ședea picior peste picior pe laviță și le comanda, cântându-le la ghitară marșul de la 48... Era atâta nerv în ritm, atâta suflare marțială în executarea bătrânului cântec popular, că m-așezai pe laviță alături cu comandantul și-ncepui să-l acompaniez bătând toba cu deștele pe fundul pălăriei – fără asta nu mergea: toba, cu grupetele ei în contratimp, asta e piperul marșului; – iar droaia de copii din mahala, adunați să admire cocoșii, se puseseră deodată la rând smirna și, apucați de mișcarea covârșitoare a sunetelor, porniră să defileze în urma cocoșilor de colo până colo și înapoi și iar, tropăind voinicește cu picioruşele lor goale pe paveaua încinsă de soarele de vară... și pentru ca parada să fie deplină, o adiere de seară – ce binecuvântare după o zi de arșiță! – făcu să fâlfâie mândru dasupra acestor bravi prosopul alb curat, aninat sus la ușa bărbieriei.

3.2.4.11. Triumful artei

Nu din rațiuni și nici cu scopuri mărunt sursologice am evocat acest fragment; el cuprinde și transmite, însă, o asemenea viziune de ansamblu asupra spectacularului, întemeiată pe câteva repere concrete, pe care nu se poate să nu le punem în relație cu construcția dramatică din *D-ale carnavalului*; astfel, nu poate și cred că nici nu trebuie să ne scape dimensionarea și perspectiva cosmică a scurtei secvențe, pe care creatorul ei o pune sub protecția zeului solar al verii, dar nici amănunte cum ar fi transa etilică a protagoniștilor, un fel de magnetizare, nici faptul că sunt doi, doi cocoși, întocmai ca în comedie, nici travestiul războinic al cățelului, care poate trimite, în același timp, atât la costumația lui Crăcănel de la balul mascat, cât și la figura și postura zbârlită a Ipistatului și nici, iarăși în

totalitate, suma spectacolului care construiește, evident, o scenă de teatru în teatru, dar, tot atât de evident, pune în mijlocul lumii și în relație cu aceasta un teatru ca o lume el însuși, deasupra căruia arborează stindardul alb al breslei de bărbieri-artiști.

Este adevărat, în finalul comediei, începutul construcției fictive l-a făcut Iordache, calfa de frizer, ca un destoinic și promițător ucenic vrăjitor ce este, atunci când, scăpat pe ieșirea din dos a frizeriei, în timpul agresiunii lui Pampon și Crăcănel asupra localului, a raportat, la secție, subcomisarului, o spargere cu intenție de jaf, dându-i patronului său ocazia să se manifeste ca spirit generos și înțelegător, ceea ce i-a asigurat toată recunoștința celor care îl urmăreau, încă de la începutul piesei, pentru traducere. De altfel, d. Nae avea antecedentul gratuit al absolvirii spițerului cu biletele de abonament trucate, pe care l-a iertat cu câteva palme și un moral bun, din porc și din măgar nescoțându-l; de data aceasta însă, vorba lui Crăcănel, care nu-și mai poate potoli admirația pentru el: *Miță, să mă vezi cu ghete de brunel cu bizeț pe catafalc!...* [...] *Frizer, frizer, da'nu știi ce băiat galant e.*

Trăsătura caracteristică a ecuației ficționare cu care d. Nae Girimea rezolvă atât de complicatul joc combinatoriu al celei din urmă comedii a lui Ion Luca Caragiale, care se declanșase cu o povestire frumoasă, este nota ei artistă, frumusețea ei de construcție iluzorie, pe care dramaturgul nici măcar nu-și propune s-o detalieze, ca să nu dea prilej concreteței sale limitate să pălească pe lângă contururile avântate ale iluziei; abia câteva schițe, evocate cu mare amuzament tocmai de victimele turului de forță iluzionist al bărbierului: *Și care va să zică Bibicul erai d-ta, ai'? bată-te să te bată!*, începe Crăcănel cu acel punct din scamatorie care păstrează o necesară relație cu adevărul. *Vezi bine!*, confirmă magicianul, servindu-se deocamdată de adevăr, pentru demararea cât mai plauzibilă a iluziei. *Și Mangafaua nu eram eu?* se avântă celălalt în zborul superficțiunii; *Aș! Mangafaua era unchiul fetii, epitropul...* , construiește frizerul cel dintâi turn de iluzie, cu material din mitologia clasică a teatrului comic. *Bată-te să te bată*, se amuză sincer și admirativ Crăcănel, pe care Mița îl alintă cu superporecla Mangafaua. Pentru ca Pampon să arate spre o cupolă mai largă și mai amănunțit descrisă a construcției superiluzorii: *Și închipuiește-ți, neică Năică, daca te întâlneam azi-dimineață, când am venit întâi aici, îmi spuneai cum a devenit chestia de ai înfășurat borcănelele cu pomadă, care*

le-a cumpărat de aici Didina, în ale două bilete... şi ne lămuream, frate... Dar eu, prost! Să nu-mi dea în gând să întreb măcar pe Didina...

Sigur că ultimul cuvânt nu-l poate avea decât Marele Maestru Combinator, bărbierul artist şi galant, cel care ritma tempoul spectacolului, când, bine instalate în confortul construit, pentru ele, de amantul lor, *Bibiloiul, de*, cele două dame erau gata să se repeadă asupra respectivilor lor, cerându-le socoteală pentru aventurile pe la balul mascat, şi care proiectează, în spaţiul teatral virtual de dincolo de lăsarea cortinei, explicaţia finală şi completă: *Se-nţelege c-a fost o încurcătură, cum se-ntâmplă totdeauna în carnaval... Ei! d-ale carnavalului! Să-mi daţi voie, cuconiţelor, să vă isplic eu încurcătura pe larg la masă.* Iar acest *pe larg, la masă*, ca şi tot ceea ce se petrecuse este cât se poate de evident că ţine numai prin iţele subţiri ale unor amănunte pitoreşti şi prin datele pure ale unui stil anume de un anumit cadru de timp şi loc; în substanţa şi în liniile ei esenţiale însă, panorama comediei este o construcţie în sine, un edificiu ridicat pe şi funcţionând cu propriile lui legi şi cu propria lui energie comică şi creator transfiguratoare.

3.2.5. O PIESĂ CU ŢĂRANI: NĂPASTA

Celălalt op teatral important al lui Caragiale, în afară de cele patru mari comedii, drama *Năpasta*, nu stă în proximitatea lor aproape prin nimic: nici prin data scrierii sau reprezentării, nici prin tematică, nici prin turnura particulară sau alterarea limbajului, încât un control din punctul de vedere al diverselor niveluri de realitate nu poate să fie decât instructiv pentru şansele de funcţionare generală şi, deci, caracteristică, în întregul operei scriitorului, a acestui principiu.

Ceea ce este cel mai neesenţial lucru care se poate spune despre această dramă şi, obişnuit, se şi spune încă din primele cuvinte ale oricărui comentar este că, spre deosebire de cele patru comedii care, cum se afirmă prin manualele şcolare, sunt inspirate din sau prezintă mediul orăşenesc, *Năpasta* ne dă un crâmpei din viaţa rurală, este adică o *dramă cu ţărani*. Dar, de la această primă constatare sau încadrare, cum vrem s-o luăm, prin raportare la principiul coexistenţei dramaturgice a diferitelor niveluri de realitate, pe care nădăjduim să-l fi identificat şi probat suficient prin analiza celor patru comedii, prin însăşi logica cercetării de până acum, s-ar părea că am fi îndreptăţiţi să abordăm noua piesă ca pe semnalul aproape sigur al

unui anumit nivel de realitate, altul decât cel preponderent până acum. Sunt semne că s-ar contura o anumită regulă internă a operei lui Caragiale, după care, în sistemul ei existențial/ficțional multiplu, de câte ori apare ceva din lumea satelor, este vorba, automat, de nivelul de ficțiune 0.

De mirare cât de bine pare să funcționeze această regulă în *Năpasta*! Încă de la început și multe scene apoi, chiar când trama piesei a prins să se contureze apăsat, din și cu toată încărcătura de înfruntări între voințe și cu tot consumul sufletesc inerent ei, acel substrat de realitate, pe care în *O noapte furtunoasă*, spre exemplu, l-am identificat în primul rând în prezențele și mișcările concret-fizice ale actanților scenici, există și funcționează distinct și explicit, încărcându-se, prin fiecare gest dramaturgic, prin fiecare schimb de replici, cu energia realului; câtă vreme, ne aducem aminte, în comedia respectivă, acest plan rămânea solul plat de pe care se ridicau, pe rând, construcțiile iluzorii, repetata arhitectonică a ficțiunii. În *Năpasta* însă, nu se întâmplă așa ceva o bună bucată din desfășurarea dramei care se adună, crește, se intensifică aproape exclusiv din materia realității reale, a ficțiunii 0.

3.2.5.1. Încă un ziar și o povestire instauratoare

Încă de la început, în *Năpasta* pare să fim ispitiți cu vechi și verificate procedări teatrale, despre care ne-am obișnuit să știm că ne conduc pe diferite cărări și etaje de ficțiune: se începe cu o retrospectivă, care poate face parte din seria celor pe care le-am numit povestire instauratoare dramaturgic; se continuă chiar cu lectura unui text de ziar. Câtă deosebire, însă, față de construcțiile de planuri fictive, față de castelele de iluzii, cu teoriile fantasmagorice ale arhitecturii lor! Aici, realitatea ca atare, în amănuntele simple, încărcate de concretețe existențială, rezonând, cum scoicile răsună de sunetul mării, de vibrația indicibilă a concretului: *„...precum toate cercetările au fost zadarnice. Soldatul mărturisește că de multe ori a mers cu nebunul la apă, că-l lăsa la fântână singur și el se ducea să-și vază amanta. Nebunul venea cu donițele pline și-l chema să se întoarcă împreună la temniță. Tot timpul, nebunul a fost ca și liber, în orice caz foarte puțin păzit. Era bun și foarte simpatic tutulor – afară de accesurile acute în care-l apuca mania persecuției. După cum afirmă soldatul, nebunul ar fi căzut în ocna veche, care e părăsită de pe vremuri...* "
E drept că încadrarea actantului respectiv, care este numit, deocamdată, *nebunul*, pe canavaua acestei scurte povestiri ar putea fi un semnal de

altceva, întrucât, în sistemul restului operei teatrale caragialești, chiar numai apelativul de *nebun* trimitea, într-un fel sau altul, la un alt nivel de realitate. Dar să ne încordăm atenția: tot ceea ce se spune că făptuiește așa numitul nebun sunt gesturi de cea mai normală obișnuință; mai mult, se spune despre el că a fost ca și liber, că era bun și simpatic tuturor, iar excepția de la această stare de normalitate, la urma urmei, probată indirect, este adevărat, ține numai de o manifestare cu totul particulară: mania persecuției. Mai mult, se presupune că ar fi dispărut și nu oricum, ci într-un mod care reprezintă expresia superlativ concretă a cufundării în adâncimile extreme ale concretului: ar fi căzut *în ocna veche*, [...] *părăsită de pe vremuri*... Încât avem toate argumentele să considerăm că acest text de ziar care, în sistemul de procedări tehnice ale teatrului pe care îl comentăm, reprezintă un text de control, este un astfel text de control care indică foarte sigur și cât se poate de explicit planul cel mai de jos al realității, al ficțiunii 0.

Nici dialogul agitat care urmează, între Anca și Dragomir, nu duce dincolo de granițele adevărului, ale realului, cu toată explicita întoarcere în trecut; căci, dacă Anca îl întreabă pe Dragomir despre o judecată veche, ea se interesează de amănuntele ei concrete, de adevărul ei strict faptic: *Eu n-am văzut de când sunt o judecată la juraţi... Aş vrea să văz şi eu o dată... Ce face, ce zice, omul pe care-l judecă*? Nici celălalt nu trece pe alt plan, când răspunde*: Ce să facă?... Stă şi el între puşti şi aşteaptă să se isprăvească mai degrab*... Încearcă cel de al treilea, Gheorghe, să creeze un nivel paralel, să înainteze în virtual, pe urmele unei sugestii a lui Dragomir?: *Eu zic că nebunul nu era vinovat; degeaba l-a băgat douăzeci de ani la ocnă!* [...] *ştii c-ar fi ciudat – că s-a mai întâmplat aşa lucru... – să te pomeneşti că prinde vreun tâlhar şi ala spune: tot eu am făcut acu câţiva ani şi omorul din pădurea Corbenilor*... Prin credința lui Dragomir în ipoteza morții nebunului, ca într-un fapt în afară de orice îndoială, el vrea să închidă, însă, definitiv pârtia virtualului, să o zăvorască în hăul ocnei: *Ai zis c-a murit. Să zicem că trăieşte... Cum să trăiască?... a căzut în ocna părăsită*... Dacă celălalt insistă: *Nu... să zicem că n-a căzut, să zicem c-a fugit şi pun mâna pe el... cine-i plăteşte atâţia ani de necaz?* Dragomir, în acest caz, lasă responsabilitatea asupra instanței inatacabile, care este deasupra tuturor nivelurilor de realitate și ficțiune și le însumează pe toate: *Dumnezeu*... și aduce discuția pe terenul realității legilor, încercând să o verifice pe aceea a prescripțiunii vinovaților. Gheorghe o confirmă, Anca protestează, dar totul se joacă pe terenul realului, ca și revolta lui Dragomir care impută femeii tocmai realitatea evidentă a doliului ei după Dumitru. Iar

când, la reproşul lui Gheorghe, bărbatul de acum al Ancăi îşi rezumă traiul împreună cu femeia pe care a luat-o după moartea lui Dumitru, s-ar părea că abia acum trece cu un pas dincolo de limitele realului: *Ea m-a luat ca să aibă cine să-i ţină soroacele de sufletul răposatului. Din ziua întâia a cununiei şi până astăzi, o dată n-am văzut-o zâmbind; de atunci şi până astăzi cu trupul e aicea pe lumea asta şi cu gândul la Dumitru, pe lumea ailaltă.*

3.2.5.2. Revanşa realului salvator

Odată cu exerciţiul distingerii limpezi între nivele de realitate, care coboară în constituţia şi funcţionarea acestui actant scenic din întregul sistem specializat în acest fel al teatrului caragialean, Dragomir este un adevărat munte de rezistenţă încăpăţânată în real; deşi existenţa sa liberă se datorează unui fals pe cât de grosolan pe atât de cumplit, perspectiva şi speranţa salvării sale nu vin dinspre nicio iluzie; el nu este agentul care să creeze o ficţiune din care să apară nevinovat şi apoi absolvit de pedeapsă. Condiţia sa conştientă este, deocamdată, aceea de favorizat al şansei care l-a adus pe Ion în preajma lui Dumitru, pe care el, Dragomir, îl lăsase într-o baltă de sânge, şi de aspirant la şansa prescripţiei. Între timp, ca să-şi mai uşureze povara, încropeşte ficţiunea despre Anca, soţia lui actuală, captivă, la rândul ei, în ficţiunea primului ei soţ, Dumitru. Dar, în acest punct al traiectoriei lor, cei doi se află faţă în faţă, întemeiaţi solid, fiecare, în realitatea sa proprie şi funcţionând, în acelaşi timp, ca două oglinzi în care fiecare vede câte o ficţiune: nebunia celuilalt: Anca (hotărât): *Dragomire, eşti nebun…* (îşi face cruce.)

Dragomir ar avea nevoie ca Anca să rostească adevărul, să instituie, în fine, pe faţă, în toate raporturile lor şi mai ales în cel esenţial, planul real, pentru a scăpa de tortura purtării ei ciudate şi de ameninţarea ficţiunii, care nu-i oferă niciodată siguranţă, fiind mai rele, acum, după ce le-a experimentat, decât însăşi condamnarea; el ştie că numai adevărul poate fi o soluţie pentru zbuciumul lui: dacă vine înainte de prescripţie, o soluţie în catastrofă, dacă vine după, una în salvare. Dar nici Anca nu are ce să aştepte de pe urma iluziei; pentru ea, mai mult decât pentru oricine, adevărul este vital, iar lipsa lui este chinul vieţii sale. Dar ea mai ştie şi că acest adevăr nu-i poate veni decât de la Dragomir; ceea ce au pus la cale şi au la dispoziţie ceilalţi oameni, pentru a identifica adevărul şi a-l pune în drepturi, s-a dovedit lipsit de eficienţă: cercetările au capturat şi justiţia a condamnat

un altul, nu pe adevăratul vinovat. Dar, de pe urma acestui lanț de erori, nu s-a instaurat o ficțiune, nici pe departe: folosindu-se în primul rând de bătaie, care este mijlocul principal și de cea mai evidentă concretețe de acțiune a realului, autoritățile nu au construit atât ficțiunea vinovăției lui Ion, ci, cu precădere, realitatea suferințelor lui indicibile, a vieții lui reale la ocnă, despre care răspunde, la întrebarea: *cum e*?, foarte simplu, întemeiat în realitate: *e bine*.

Această calificare, de o simplitate extremă și tot pe atât adânc umană, poate naște întrebarea: unde anume spune Ion că este bine? În realitate sau în ficțiune? Cu alte cuvinte, ce portanță simbolică poate avea *ocna* în această piesă? Pentru a nu ne lăsa complet dezorientați, dramaturgul ne dă o mână de ajutor: secvențele de control din viața de ocnă, povestirea despre sărmanul închis pe nedrept, pentru că și-ar fi ucis tatăl, și mărturisirea adevăratului vinovat; în fapt, un joc între iluzie și adevăr, cum sunt atâtea în opera dramaturgică a lui I.L.Caragiale și care ne-ar putea lăsa, totuși, în nedumerire. Dacă nu ar fi traiectul de semnificație al toposului principal al secvenței: ocna, care presupune o coborâre în abis. Ceea ce înseamnă că, în *Năpasta*, ficțiunea 0, adică realul, este dimensionată pe întreaga ei structură de adâncime, acolo unde, întocmai ca în abisul fântânilor, se poate întrezări imaginea contrariului ei, adică a ficțiunii fictive cu care pare a semăna ocna; în același timp, însă, prin ficțiunea călăuzitoare și, până în final, mântuitoare, căreia Ion, care este Dumitru, îi este abandonat, piesa își măsoară dimensiunea ei pe înălțimea care bate spre absolutul sacru. Ocna nu este altceva, deci, decât absolutul real, adică infernul, din care Ion se salvează pentru moment, ca un Orfeu tragic, de această dată, dar care este atras spre ea ca de puterea fascinatorie a suferinței extreme, de care va fi salvat, totuși, prin autojertfire.

Se poate să nu reținem că dramaturgul experimentează pentru a doua oară tema coborârii în infern? Nu că Ion ar fi un alt Rică Venturiano, Doamne ferește!, dar experiența lui repetă același traiect, în alte proporții și în altă tonalitate, firește; după ce a fost ispitit, cam cât o clipă, de săgeata de sens invers a temei și i-a încercat o soluție în spațiul comic și burlesc, autorul demiurg a reluat-o în registru grav, tragic și într-o mai completă extindere.

Pe lista de personaje a primelor scene, în afară de Anca și Dragomir, se mai află o persoană, Gheorghe, învățătorul; el este prietenul celor doi, dar o iubește în taină pe Anca și îi cere să plece cu el și să scape de coșmarul vieții alături de ucigașul primului ei soț. Anca îi amână răspunsul,

condiționându-l, desigur, de răscumpărarea propriei datorii, aceea de a afla și a pune în drepturi adevărul. Cu știința sa de carte, Gheorghe ar putea fi un garant al întâmplărilor la care este martor; dragostea lui pentru Anca îi poate adăuga un element de angajare în plus; el ar putea fi un agent secundar și un indicator de verificare a adevărului, a realității. Dar, pentru Anca, toate acestea nu sunt încă pe deplin lămurite: *O fi în stare băiatul ăsta ușurel de câte se laudă? Să vedem...*

3.2.5.3. Din nou sfânta nimereală

Acesta este momentul în care intră în scena, în care nu mai rămăsese decât Anca, Ion, nebunul scăpat de la ocnă, despre care citise Gheorghe în ziar și care fusese condamnat pe nedrept pentru uciderea lui Dumitru. Pe Ion îl aduce în casa lui Dragomir și a Ancăi nimeni altul decât întâmplarea, hazardul care, cum știm, în sistemul dinamicii interne a operei lui Caragiale, reprezintă transpunerea unei intenționalități de dincolo de puterile oamenilor, supralumească. De la primele schimburi de vorbe, după ce a urat: *Bună vremea, nevastă*, Ion cere de mâncare, manifestându-și deci funcția vitală elementară; Anca îl situează, de la început, într-un plan existențial diferit de al ei, de cel comun piesei: *Ăsta nu-i din sat... e străin.* El însuși recunoaște că vine de departe... *tocma de la munte*, deci cât se poate de limpede, dintr-un alt nivel de altitudine. Întrebat: *Și ce vânt te-a abătut pe la noi?*, el răspunde simplu: *M-am rătăcit.* Și: *Da-ncotro mergeai? Nu știu...* Iar apoi, de îndată, cuvântul hotărâtor: *Vezi că eu... sunt nebun...* Și caracterizarea esențială a universului căruia îi aparține și a regimului acestuia: *Da nu m-apucă totdeauna...și când mă chinuiește Necuratul, numa vine Maica Domnului de mă scapă... Necuratul mi-a poruncit de două ori să-mi fac seama singur... ca să-mi ia sufletul...* [...] *Da Maica Domnului nu m-a lăsat.* Dacă femeia îl întreabă: *Și din ce ți-a venit?*, asta poate să însemne și: *cum ai ajuns pe tărâmul acela?* La care bietul om răspunde simplu: *Din bătaie...* , care este, spuneam, forma cea mai concretă și violentă de manifestare a realului împotriva unei ființe. Ceea ce urmează este descrierea drumului său prin infernul ficțiunii în care îi este dat să trăiască: *Și când mă sperîu m-apucă fie pe pustii locuri! și, când e să m-apuce, îmi vine întâi cu grije și cu scârbă și pe urmă cu spaimă... și mă arde.* (Arată moalele capului.) *Eu am o bubă aici înăuntru...* , ceea ce înseamnă că *își* trăiește ficțiunea ca pe o realitate; dar nu este aceasta veritabila definiție a ficțiunii? Iar, în planul strict al

mijloacelor meșteșugăresc dramaturgice, oare am comite o blasfemie, față de înălțimea de concepție a acestei mărturisiri, dacă am pune-o alături de etapele succesiv, amănunțit conștientizate și descrise, ale automistificării Catindatului, când aplica rețeta lui Matei ori când se magnetiza cu jamaică?

Oricum, Ion nebunul, după această trecere prin infernul propriei ficțiuni, întreabă iarăși simplu: *Da-mi dai? Ce?* se interesează Anca. *De mâncare...* răspunde el și mai simplu, semn că existența lui în planul realității reale era redusă la minimumul absolut elementar. Într-o perfectă înțelegere, pe lângă *pâine*, femeia adaugă un *rachiu*, căruia i se spune pe undeva *apa vieții* și care reprezintă, în concepția comună, un activant elementar al funcției vitale; într-un fel, deci, Ion a primit din mâinile ei *Pâinea* și *Vinul* locului. Cum, în continuare, legătura dintre acest pribeag și omorul lui Dumitru, cel dintâi soț al Ancăi, în Pădurea Corbenilor, se face firesc și rapid, femeia are, în mod spontan, perspectiva și înțelegerea ficțiunii în care el este prins, începând, totodată, să întrezărească o cale spre țelul său constant: *Cum a ajuns omul ăsta aici?... Tu, Maica Domnului! I-ai fost călăuză; tu l-ai purtat pe căi necunoscute și mi l-ai trimes aici ca să ridice din calea hotărârii mele îndoiala...* Încât, când îl simte pe Ion că începe să aiureze, adică să se depărteze efectiv de planul realității reale, vrea să rămână singură, în acest plan, pentru gândurile ei, și îl îndeamnă: *Ioane, vrei să te culci?* [...] *Vino cu mine...*

3.2.5.4. Realitatea ca ipoteză de lucru

În scena golită prin ieșirea lui Ion intră Gheorghe, cu vestea intenției lui Dragomir de a pleca și a-și pierde urma: *Te lasă... se duce în lume!* După ce primește îngândurată această știre, Anca rămâne din nou singură; greu de găsit, în toată literatura lui Caragiale, o mai compactă conștiință a realității reale decât în monologul femeii din scena care urmează; reperele principale ale planului de gânduri ale Ancăi sunt: *dovada*, ca semn și exponent al realului, *pedeapsa*, consecință logică a *faptei*, *datoria* ei de a o împlini. Pe aceste trepte din nivelul exclusiv al realului, actantul teatral își așază hotărârea: *Vrea să plece... Ce să fac?... Să mă duc să strig în gura mare... să dau pe vinovatul adevărat pe mâna judecătorilor și să scap pe nevinovat... Dar dovada? Bănuiala mea. Dar ce dovadă o să fie asta dacă el o tăgădui?... Ia stai... Care va să zică mai are un an să o ducă cu frica în sân... anul ăsta o să umble fugar, și peste un an își poate spune singur*

fapta, şi... s-a isprăvit... Să rămâie nepedepsit... Aşa e legea, bine; dar eu poci să-l las aşa?... Nu... nu se poate.

În acest punct al reinstalării puternice a acţiunii în real, Dragomir se întoarce din sat; e băut şi, cum precizează dramaturgul, palid şi cam ameţit; dar această stare, departe de a-l proiecta în sau măcar apropia de planul ficţiunii, abia subliniază mai evident rezistenţa lui în realitate; tot ceea ce spune şi plănuieşte el nu reprezintă altceva decât semne clare ale felului în care agentul dramatic respectiv stăpâneşte şi controlează realul, un veritabil program în această privinţă. Iată motivele plecării lui: *Pentru că nu trăiesc bine cu tine... nu mă iubeşti... tu nu-mi eşti nevastă, îmi eşti vrăjmaş... pentru că tu m-ai nenorocit pe mine...* Şi iată proiecţia viitorului imediat, care este o virtualitate efectivă, desigur, dar cu toate semnele şi caracteristicile realităţii şi nimic din cele ale ficţiunii: *Tu să iei cu înscris de la Popa – să-mi aduci aminte să-ţi dau înscrisul – cinci sute de lei... Hanul poţi să-l dai cu chirie; tot Popa vrea să-l ia... Sita de sub şură poţi s-o vinzi... Scândurile de la deal o să le aducă peste câteva zile... mai ai să mai plăteşti vreo treizeci şi cinci de lei... să le vinzi; poţi apuca pe ele până la o sută de lei.* Cum vedem, numai semne de o explicită materialitate a realului, puternice ieroglife ale lui, evaluări precise în termeni şi preţuri; amănuntul insistenţei asupra înscrisului de împrumut poate avea semnificaţia lui de fixare, într-un document real, a întregii obiectualităţi, în echivalentul ei monetar. De altfel, femeia, având capacitatea de a vedea printre cuvintele lui Dragomir, face aprecierea justă: *eu nu văz că-ţi faci adiata?* Căci ce altceva este un testament decât un document din ordinea strictă a realului? S-ar putea, oare, testa ficţiuni? Pe această direcţie femeia presimte breşa; având nevoie ca de aer de adevăr, ea bănuieşte că, sub domnia exclusivă a realului, o mică diversiune a ficţiunii i-ar putea fi de folos. Aşa că, amestecând realitatea cu presupunerile, încropeşte, ca pe o încercare, ipoteza delirului şi, poate, a nebuniei lui Dragomir: *eşti tu nitel cam ţicnit... adică, ce nitel! Eşti bine de tot; de mult ţi-ai pierdut sărita...* [...] *Noaptea visezi urât şi sai din somn mereu. Ţi-e frică să dormi cu lampa stinsă...* [...] *Vorbeşti nişte vorbe...* [...] *Ce nu se cade să vorbeşti...*[...] *Ce să fie cu tine, Dragomire? Eu gândesc c-o fi vreun păcat... Să te spovedeşti... să te grijeşti...* Pe acest fond de pregătire crescândă, Anca încearcă o lovitură decisivă: *Aba, Dragomire, ţii tu minte alaltăieri la pomană – că uitai să te întreb – când a venit rezervistul ăla, de ce ai fugit? Care rezervist?* întreabă bărbatul evident îngrijorat. *Ala de semăna grozav cu Dumitru...* , punctează femeia.

Dar încercarea ei nu reușește; adevărul întârzie să completeze harta realității reale cu amănuntul esențial care îi lipsește. Din nou singură cu gândurile ei, Anca rămâne iarăși numai printre componentele nivelului 0 de ficțiune: *Să chem pe Gheorghe și să-l pui să-i sfărâme capul... să stau să mă spovedesc lui Gheorghe cu de-amănuntul... Am eu vreme de asta acuma? Poci să-i arăt lui așa de scurt și în pripă, cum s-a strecurat și s-a înșirat îndelung, încet-încet, bănuială cu bănuială în sufletul meu, până să se înrădăcineze credința asta... că Dragomir e vinovat?... Să-mi pierz noaptea cu vorbe*? Adică: să rătăcesc prin ficțiuni, după ce ficțiunea inițială, bănuiala, s-a convertit în certitudine? Din acest punct, decizia se pronunță în termenii cei mai duri ai realității: *Am destul răgaz până la ziuă să-l târăsc și să-l arunc în puț: a plecat, s-a dus... nu mai vine azi, nu mai vine mâine, o lună, un an, nu mai vine de loc...* Hotărârea femeii are toată greutatea faptelor încărcate de real: *Adică să fie greu lucru?... Doarme beat. Un uriaș doarme... doarme și cugetul lui și puterea lui și voia lui; viața lui arde încet și domol, cum arde și lumânarea fără să vrea să arză... O femeie slabă, un copil fraged, hotărâre numai să aibă, poate să sufle o dată... ș-o stinge...*

3.2.5.5. Recursul la ficțiune

Argumentul care suspendă gestul ucigaș e vechi în tradiția și istoria dramaturgiei universale, se înrudește pe undeva cu argumentul lui Hamlet, care amână pedepsirea regelui vinovat, mai puțin amănuntul că acesta se afla în rugăciune: *Ce să fac? Să-l trăsnesc în somn!... Să moară fără să știe că moare, fără să vază că eu îl lovesc, fără să-și aducă aminte de Dumitru...* Dar amânarea nu slăbește hotărârea femeii și, odată Dragomir treaz, Anca reia diversiunea ficțiunii: *adică ce-ar fi, cum stăm noi aici amândoi, să te pomenești cu Dumitru* (el face o mișcare) *că intră binișor pe ușă... uite pe colo* (arată în fund) *să-l vezi că vine, cum era el înalt și voinic, și se așază frumos colea la masă în fața ta: „Ei, bună seara, frate Dragomire... Ce mai faci? Mai îți aduci tu aminte de mine*? [...]" De astă dată, Dragomir se lasă pradă jocului iluziei, iar întâmplarea servește planul femeii; [Anca] Îl smucește [pe Dragomir] și-l întoarce cu fața spre stânga; el dă cu ochii de nebun, scoate un strigăt înecat și rămâne încremenit. *Uite-l... Știi cine e?...* îl întreabă femeia. *E nebunul care a scăpat de la ocnă... Ion!* exclamă zdrobit Dragomir.

Ion, după cum indică autorul, „coboară tremurând"; evident, coboară, din nivelul iluziei protectoare, în cel al realului de care îi este mereu teamă;

semnul că se dă cu totul acestuia este reînnoita lui cerere: *Mi-e foame... Îmi dai să mănânc*? Anca îl îndeamnă să se instaleze în real: *Şezi colea, Ioane...* şi-l întreabă simplu: *Cum e la ocnă, Ioane*? Şi tot simplu, acesta răspunde: *Bodaproste... e bine.* Iar când femeia se interesează: *Şi cum ai fugit de acolo?*, nebunul povesteşte realitatea ficţiunii în care trăieşte: *Vezi că s-a pogorât Maica Domnului la mine şi zice; pe cum că, Ioane, când ăi ajunge la fântână sub deal, o să-ţi iasă înainte cine să te aducă la mine, şi să vii negreşit... să vii, că eu te scap de toţi duşmanii tăi, şi o să-şi fie bine, că eu, Maica Domnului, o să pui stavilă între tine şi rele: relele să nu mai poată trece la tine, şi nici tu să nu mai poţi trece la ele...* (Simplu.) *Aşa...* Frumuseţea unică a acestui text care urmează vine din naturaleţa şi realitatea atât de sensibilă a iluziei; fiecare detaliu al ficţiunii pare o icoană vie a realităţii, iar fiecare ciob de realitate reverberează de strălucirea particulară a iluziei: *Pe urmă, vere, m-am dus la fântâna de sub deal şi am pus donițele jos... Ei! era frumos şi cald... şi era pădurea singură... doar într-o tufă fluiera de departe o mierlă... Numa, dinspre partea dealului, iacătă că-mi iese înainte o veveriţă – vezi, o trimisese Maica Domnului! – sta în faţa mea în două labe şi se uita la mine drept cu ochii ei mititei şi galbeni. Eu am dat s-o prinz, când colo ea... ţuşt! a sărit p-o cracă subţire de alun: acu se-ncovoia craca şi s-apleca cu ea până la pământ, acu se ridica, acu se ridica, acu se apleca. Eu după ea, ea iar înaintea mea, în două labe, se uita la mine... Îi sclipea ochii, vere, de parcă era două schintei şi mă chema iac-aşa...* (Face gestul.) *Am umblat o zi-ntreagă: la urmă a pierit şi am rămas rătăcit...*

Este momentul de culminaţie, de la înălţimea căruia se poate aborda miza esenţială a piesei, rezumând-o, mai întâi; Anca: *De ce te-a închis pe tine, Ioane*? Ion: *Pentru că am omorât pe Dumitru.* Dragomir: *Da tu l-ai omorât*? Ion: *Eu.* Anca: *Ba nu tu.* Ion: *Ba eu... Luleaua şi tutunul şi amnarul lui era la mine.* Dragomir insistă, propunând ipoteza, care nu este ficţiunea, ci adevărul, chiar forţând pericolul, dar altfel nu poate, pentru că lumea lui este exclusiv cea a realului: *Dacă mâine, poimâine, o ieşi un om şi-o zice: daţi-i drumul lui Ion, că nu el este vinovat, e altcineva...* Nebunul admite ipoteza, pentru că este verificată; s-a mai întâmplat aşa ceva la ocnă; din hărţuielile lui Ion, între realitate şi ficţiune, ca şi din ispita adevărului, care îi încearcă, torturându-i pe cei doi, pe fiecare altfel, se iscă, pentru prima dată, formularea lui clară: Anca: (foarte simplu) *Vrei să-ţi spui eu, Ioane*?... (Arată pe Dragomir[...]) *Uite, Ioane, vezi tu? Asta a omorât pe Dumitru.* Fiind cu totul, acum, în spaţiul realului, Ion reacţionează ca atare, cu violenţă verbală şi chiar intenţie de agresivitate fizică: *De ce l-ai ucis,*

mă, pe creştin? [...] *Atunci, dacă l-ai omorât tu, pe mine de ce m-a închis, mă?... de ce m-a chinuit? De ce m-a lovit în cap? De ce?* [...] *Dacă tu eşti vinovat* [...] *de ce mi-a făcut mie bubă aici înăuntru?* [...] *Mă doare!... Mă doare!...* Dar realitatea suferinţei îl întoarce pe bietul Ion în spaţiul ficţiunii care, pentru el, este un sistem mai sigur decât cel al realului; şi acolo, în nivelul ficţiunii, îl atrage cu sine, prizonier şi îi găseşte un loc şi vinovatului, lui Dragomir: *Tu... eşti dracul!... Daca tu eşti dracul, de ce nu te duci să stai în balta unde te-a gonit Maica Domnului?... ori de ce nu mergi pe pustii locuri? Ori de ce nu te întorci în fundul iadului?* [...] *Măi!... este la noi o ocnă părăsită... În fund e o baltă neagră... Dacă arunci o piatră-n fund, numa, de departe, din inima pământului, începe să aue, şi aue tot mereu, şi tocm-a doua zi tace, când zice Maica Domnului: destul!... Acolo trebuie să vii tu cu mine... să te iau de gât* (îl înhaţă) *să te ridic şi să te arunc în fundul băltii...*

3.2.5.6. Moartea ca ficţiune sau adevăr; sau nici una, nici alta

Dar Anca, întocmai ca şi Hamlet, celălalt celebru justiţiar din raţiune şi calcul, simte că încă nu e momentul: *Îl omoară... nu trebuie!...* iar lui Dragomir: *Aşteaptă tu! D-abia a început...* Cum cei doi bărbaţi au rămas singuri, Dragomir, sub presiunea reproşurilor lui Ion, încropeşte un plan de salvare; el are toate datele realului, până la amănuntele cele mai concrete: *Tu o să stai aici cu noi.* [...] *Ori nu; mai bine să plecăm... Vino cu mine... scăpăm amândoi. Îţi cumpăr haine nouă, pălărie, cizme nouă... De mâncare, de băutură... îţi dau eu tot ce-ţi trebuie.* Ca să se asigure de el, la acelaşi nivel de realitate, când e să caute ulcica cu bani din beci, „Iese din beci, aleargă la uşa din fund, o încuie şi ia cheia, o pune în buzunar şi coboară iar în beci." Dar, pe când credea că toate pregătirile de plecare sunt încheiate, Dragomir descoperă că sunt prizonierii Ancăi, care i-a închis, prinşi în capcana realului, de unde nu pot scăpa în altă realitate. Acum însă, Ion, care trecuse în teritoriul somnului, „sare din somn; e cu totul apucat". Retrăirea chinurilor suferite din partea celor care reprezentau lumea reală ajungând la paroxism, Ion se crede scăpat numai prin ficţiunea morţii; dar poate fi moartea o ficţiune? Aici, moartea este locul unde iluzia se întâlneşte cu realitatea şi cine înţelege mai bine această crucială conjuncţie este Anca. Ea construieşte din moartea lui Ion, care şi-a luat singur viaţa, o ficţiune, alcătuită cu grijă pentru cel mai mic detaliu, avându-l ca protagonist pe Dragomir. Acesta este, în varianta fictivă a femeii, ucigaşul lui Ion; Anca îşi construieşte şi argumentează acuzaţia minuţios, avertizându-l cât de crudă poate fi realitatea când se foloseşte, în scopurile ei precise, de iluzie: *Măcar*

că tu ai fost rău cu mine mie tot mi-e milă de tine, Dragomire: am să-ți dau o povață... Dacă s-o întâmpla și n-ăi avea noroc să scapi până la urmă; dacă or pune mâna pe tine, nu fii prost și te-apuca să tăgăduiești cum faci cu mine, că acolo nu te joci ca aicea: te-or pune la chinuri, vai de viața ta!... o să-ți rupă carnea de pe tine, să-ți smulgă dinții și unghiile, să-ți despice țeasta capului... [...] *Faci ce-ți spui eu: mărturisești c-ai ucis pe Ion și te alegi numai cu pedeapsa; încai scapi de chinuri.*

Cum se știe foarte bine, ficțiunea vinii lui Dragomir, aceea de a fi ucis pe Ion, este proclamată de Anca, cu ajutorul lui Gheorghe, care își îndeplinește, aici, rolul de agent și garant al realului, în fața obștii adunate a comunității care nu reprezintă altceva, în proiectul dramaturgic, decât un ansamblu existențial întreg și autonom, cea mai deplin funcțională reprezentare a realității adevărate; momentul are, cum s-a spus de atâtea ori, în simplitatea lui adâncă, solemnitatea unui final de tragedie antică; pentru aceasta, intră în scenă umanitatea simplă, în cea mai comună dintre întruchipările sale: *Un om* și *Alt om*; este numitorul comun uman cel mai valabil al realității reale, unitatea ei umană ultimă, de-personalizată la maximum, anonimul absolut. El întreabă cu vocea și în cuvintele cele mai simple ale adevărului, interesându-se tocmai de esența adevărului: *Pentru ce omorâși creștinul, mă?* Iar Anca, în prezența și acțiunea căreia se dezvăluie, acum, mandatul deplin și total pe care are a-l duce la îndeplinire, cel al adevărului, rostește sentința într-o alăturare de cuvinte și înțelesuri de perfecțiunea celei mai sigure cumpene, convertită într-un vers în metru antic: *Dragomire, uite-te la mine:* [...] *pentru faptă răsplată și năpastă pentru năpastă!*

3.2.5.7. Ipostaze supreme ale adevărului și ficțiunii

Dar contururile adevăratelor înțelesuri ale acestui final și ale arhitecturii dramatice pe care el o încununează nu se pot arăta în evidența lor cu adevărat grăitoare decât printr-o redesenare a proiectului integral al operei teatrale a lui Caragiale, care pune într-o ecuație unică mai multe și diverse niveluri de realitate/ficționalitate. În cele cinci creații dramatice majore, ansamblul existențial, care pune laolaltă, în raporturi specifice, diferitele planuri de realitate și ficțiune, este reprezentat, pe rând, de un perimetru de cartier orășenesc, un fel de sat mai mare în oraș, în *O noapte furtunoasă*; o modestă odaie de pensionari, cu vagi trimiteri în mahala, în *Conu Leonida față cu reacțiunea*; un întreg județ, un ținut, un capăt sau un fragment de țară, cu autonomia lui funcțională și de autoritate, în

O scrisoare pierdută; iarăși un cartier, de astă dată ca un oraș mai mic, într-un spațiu urban mai mare, reverberând până la Ploiești, în *D-ale carnavalului*. În *Năpasta*, mediul rural, concentrat în unitatea lui esențială: gospodăria unei familii, care este și han totodată, ascunde și dezvăluie, concomitent, în pulsația ei dramatică vie, resurse de semnificații infinit mai bogate și mai diverse decât cele simplu și, la urma urmei, vulgar sociologice; văzut din perspectiva celorlalte etaje și tărâmuri de realitate și care fuseseră construite, în ultimă instanță, prin colaborarea decisivă a ficțiunii, satul din această dramă reprezintă icoana cea mai răspândită, mai verificată și mai valabilă a spațiului uman real, esențial și etern. În cea dintâi comedie a lui Caragiale, adevărul real sau realul adevărat era concentrat în prezența, funcția și relația cuplului Veta-Chiriac, în jurul căruia, ca în jurul unui cocon de concretețe reală, ceilalți artizani ai ficțiunii și în primul rând jupân Dumitrache și Rică Venturiano țeseau cu hărnicie măiestrita gogoașă a iluziilor; în cea de a doua, iluzia stă la căldurica moale a confortului de pensionar, dospind aici fertil și fermentând spumos în inegalabilele viziuni și teorii ale lui conu Leonida, în timp ce realitatea este afară, chefuiește și sloboade, mitocănește, pistoale; în cea de a treia, adevărul e întruchipat în deliciul amorului dintre coana Joița și conu Fănică, asigurat de un întreg edificiu de ficțiuni, dar amenințat de agentul lui răzvrătit și salvat, în final, de intervenția providențială a suprafictiunii; în fine, în cea de a patra, realul e aproape pierdut, în competiția lui cu iluzia, care singură se complică, singură se amăgește și tot singură își astâmpără contradicțiile prin edificarea și proclamarea construcției artiste a superiluziei.

În drama *Năpasta*, domeniul adevărului e arătat într-una din ipostazele sale esențiale și eterne; personificările lui umane, de asemenea, țintesc spre etern și esențialitate, numai că se bifurcă în două prototipuri fundamentale, extreme și contrastante: Anca reprezintă polul plus, dar nu numai că este femeie, întruchipare și garant al spiritului realității, ea reprezintă, după cum însuși autorul a mărturisit, și frumusețea supremă, absolutul valoric al adevărului și al realului; în schimb, Dragomir este cel care comite crima, este ucigașul, cel care atentează voit și conștient la esențiala funcție și calitate a acestui adevăr și a acestui real, aceea de a exista, cel care însumează într-un gest unic pornirea agresivă a realului împotriva lui însuși, el este polul minus; în fine, Ion, cel de al treilea factor important al ecuației dramatice, este victima încă vie a acestei agresiuni. Ion este supraviețuirea lui Dumitru ca victimă perpetuă; scos din scena în care nici nu apucase să intre efectiv de lovitura lașă de cuțit a lui Dragomir, Dumitru continuă să trăiască în Ion și să arate că agresiunea realului împotriva lui însuși este

nesfârșită și absurdă, fără o motivație întemeiată pe altceva decât pe minore pretexte și că singura scăpare care îi este dată este tot iluzia; iluzia trăită cu puterea salvatoare a credinței, iluzia care ajunge să se convertească, în acest fel, în adevăr și a cărei cea mai sigură garanție este jertfa de sine, care consfințește valoarea de adevăr a iluziei, de realitate a ficțiunii.

Ceea ce am putea numi universul fizic al dramei poartă, în adâncurile sale, prăpastia nesfârșită a ocnei, a cărei profunzime aiuritoare este repetat măsurată de dramaturg: *În fund e o baltă neagră... Dacă arunci o piatră-n fund, numa, de departe, din inima pământului, începe să aue, și aue tot mereu, și tocm-a doua zi tace, când zice Maica Domnului: destul!* Ocna este fața cea mai neagră de întuneric a realității, nefiind condiționată în absolut de justiție, de vreme ce, alături de cei vinovați, cuprinde pe atâția nevinovați. La celălalt pol al lui, universul fizic al dramei este încununat de nimbul frumuseții, fața cea mai luminată a realului; numai că acesta poartă în sine un blestem fundamental, care poate fi asimilat blestemului originar: frumusețea lumii nu este spre salvarea ei, ci, din contră, spre propria ei pătimire. Aflată din gura țăranului întâlnit de dramaturg într-un han din Dâmbovița, sentința de obște este că frumusețea supremă aduce patimă și moarte. Ceea ce înseamnă că, în proiectul dramatic care concentrează drama universală a destinului esențial al existenței reale, singura cărare de salvare care se conturează este cea a ispășirii prin suferință și jertfă. Cu numele lui predestinat, Ion se așază în punctul critic al acestui proiect, umbrind-o întrucâtva pe Anca, al cărei apelativ ușor modificat față de prototipul care indică jertfa feminină supremă este un indiciu suficient de relativă subordonare; înțelesul adânc al piesei, înțelesul pe care l-am putea numi mistic, pentru că unește, pentru prima dată în teatrul lui Caragiale, realitatea și ficțiunea, adevărul și iluzia, într-o sinteză mistică, se consumă odată cu ultimele gesturi și șoapte ale jertfei nebunului; atunci se oficiază și se rostește adevărul scenic esențial. Restul, întocmai ca în marea tragedie a lui Shakespeare pe care am mai amintit-o, este un simplu aranjament între oameni.

3.2.6. ÎN LOC DE ÎNCHEIERE

3.2.6.1. O privire de ansamblu

Îmbrățișarea într-o singură perspectivă de interpretare a întregii opere dramatice a lui Ion Luca Caragiale ne poate procura beneficul unor constatări cu valoare de generalitate pentru acest important capitol al

lăsământului său; încercăm, pe cât ne va fi cu putință, într-o anumită măsură și în anumiți termeni, rezumarea, sintetizarea și ierarhizarea lor, în speranța că ne vor fi utile în pasul pe care, prin intermediul textelor de altă natură, intenționăm să-l facem spre întregul acestui legat.

Vom putea, astfel, înregistra, mai întâi, valabilitatea evidentă, pentru că dovedită, a ipotezei privind construcția tuturor lucrărilor lui dramatice importante pe principiul existenței și manifestării mai multor nivele de realitate/ficțiune. Mai mult chiar, urmărirea atentă a compunerii și descompunerii, pentru a se compune din nou în variantă finală, a formulei dramatice inițiale, care ajunge la o ecuație complexă și se fixează într-o nouă formulă pentru eternitate, ne poate pune la îndemână suficiente probe pentru încheierea care ar identifica aici, în sistemul multietajat al universului operei, unul dintre principiile sale fundamentale cele mai evidente și mai active.

Vine, apoi, suma de constatări care ne-ar putea îndreptăți să deslușim, în fluidul diegetic al fiecărei piese în parte și, consecutiv, al tuturor împreună, conturul de subtext al unui proiect dacă nu întru totul unitar, atunci în mod sigur rezemat pe câteva puncte de rezistență constante sau pe ritmul cvasi-regulat al unor procedări comune. Dintre acestea, în ordinea priorităților în durata scenică, se înscrie mai întâi povestirea sau istoria instauratoare. Am văzut, prin exemple doveditoare, cum fiecare piesă a marelui dramaturg se naște, decurge dintr-o poveste; dar aceasta înseamnă, pe de o parte, că, așa cum nicio poveste, în afară de cea a genezei, nu se naște din nimic și că fiecare din ele are izvorul într-o alta, teatrul lui Caragiale este racordat, până la începutul începuturilor sale, prin intermediarii pe care îi cunoaștem și, apoi, prin cei pe care îi putem bănui, la povestea cea mare, la povestea unanimă, la Marea Poveste. Această particularitate de sursă și întemeiere supra-istorică și, în consecință logică, supra-locală, poate să mai compenseze acest teatru, să-l vindece întrucâtva de acea boală de istoricitate pe care nu puțini au fost cei care i-au diagnosticat-o. Prin aceasta, opera lui începe să se instaleze în felii mai mari de durată și în continente de umanitate infinit mai largi decât cele în care a fost până acum țintuită. Pe de altă parte, fiecare construcție dramatică în întregul ei, dar unele chiar și în părțile care o compun, reclamându-se de la un principiu narativ, de la o poveste sau de la o istorie, își asumă, chiar și numai prin aceasta, ceva din condiția unei lumi a cărei întemeiere, a cărei geneză începe să prindă sau chiar a și prins contur mitologic; dar, în acest fel, fiecare pare și poate a se întemeia ca univers autonom, geneza lor

începând a se coagula mitic, deocamdată numai sub forma poveștii sau a istoriei, le legitimează ca atare. Acest punct din foaia de observație a teatrului caragialean are importanța și semnificația lui și este departe de a fi un detaliu neînsemnat ori a reprezenta reflexul unui capriciu, al unui răsfăț interpretativ. Pentru că numai întemeiat ca lume întreagă, ca ansamblu ontic, fațetele de cristal ale ansamblului său ar putea să cuprindă în sine și să reflecte polidimensiunea fundamental existențială, numai între aceste rame fără limită ar putea să încapă mai multe niveluri de existență.

Mai departe. Întemeiat, prin povestea/istoria genezei sale, ca lume întreagă cu mai multe niveluri de existență, teatrul lui Caragiale se manifestă, se comportă el însuși ca lume, spunându-și sau ducându-și povestea până la capăt, până la un sfârșit care reprezintă o încheiere. Pe acest parcurs însă, el trece peste praguri repetate, prin vămi ritmice, uzând de procedee cu o anumită constanță, prin care se manifestă, în mod specific, complicațiile sistemului cu mai multe niveluri de realitate, jocul lor combinatoriu care este tema inițială a proiectului dramaturgic. Unele sunt mai vizibile, altele, mai greu de observat, țin de detaliul mărunt și efemer; cele mai multe, însă, dacă nu chiar toate, dau seamă, în felul lor particular, de starea de moment a raportului dintre fictiv și real ori, cel puțin, reprezintă un semnal, poate îndepărtat și pierdut, ca un ecou, dar, în felul lui, sigur, pentru un plan sau altul.

Dintre cele dintâi, cele mai importante și mai vizibile, mai frecventă și mai manifestă, deci mai eficientă, ni se pare a fi ceea ce am numit povestirea inserțiunea de control; prin acest fel de inserțiuni aparent străine sau aparent gratuite, țesătura de replici și mișcări a teatrului, cu un cuvânt textul lui lasă loc, la intervale, unor incidente sau intervenții din afara sau fără nicio legătură cu tema principală, dar care au darul, pentru că ne apare, acum, sigur că au avut funcția de a avertiza, explicit, în felul lor, asupra unui nivel diferit de realitate sau a unuia de ficțiune sau chiar a unui anumit raport între ele, după caz.

Înrudite cu acest fel de procedări sunt, apoi, semnalele mai scurte, mai concentrate până la a fi abia adieri de nuanță, cum sunt micile distorsiuni fonetice, măruntele incidente sau ingrediente lingvistice ori gramaticale, apelativele aparent nevinovate, toponimele alese cu anumite intenții; având aerul unor pasagere răsfățuri ornamentale, așa cum au fost receptate, de altfel, de cei mai mulți dintre interpreții textului caragialean, ele reprezintă, în strategia textuală auctorială, fără niciun dubiu, semnale cât se poate de limpezi pentru lectura care a intrat în obișnuința sistemului. Departe de a

avea vreo valoare în sine, de felul celei pe care ar vrea să o instaureze lectura de tip inferior scolastic prin propoziția ei cvasi-axiomatică de felul: scriitorul respectiv este mare sau important pentru că folosește cutare procedeu, aceste așa-zise condimente ale limbii și stilului caragialean trimit și ele, cu atât mai sigur, fie spre un anumit nivel de realitate sau altul, fie spre schimbarea regimului de ficționalitate al textului.

Alături de aceste pe cât de insesizabile pe atât de ingenioase proceduri, putem așeza sistemul complet de analogii din structura sau microstructura textuală; spunem complet, pentru că el cuprinde toate variantele combinatorii în care se poate prezenta raportul analogic, atât pe cele directe, cât și pe cele indirecte, atât pe cele pozitive, cât și pe cele negative, atât analogia prin similitudine sau echivalență, cât și aceea prin contrast sau negație.

În fine, încununând totul cu prestigiul teoriei, textele pieselor lui Caragiale conțin, din loc în loc, formulări teoretizante, aglomerări și înlănțuiri sintagmatice de explicații și sentințe care le armează cu o structură și comică, și parodică, și ironică, dar, pe alocuri, parcă și serioasă, de idei și raționamente care ne arată universul lor nu numai ca pe unul născut printr-o geneză, dar conceput și instituit printr-un logos.

Pentru a completa, cel puțin în liniile lui mari, sistemul de funcționare a textului dramatic al pieselor lui Caragiale, va trebui să fim în măsură de a identifica măcar unele dintre puterile lui interne specifice. De când lumea, teatrul a fost și este dinamică, mișcare, energie, într-un cuvânt, viață; nu mai puțin cel al marelui nostru clasic. Piesele lui, odată amorsate prin povestirea instauratoare, intră într-un mecanism de desfășurări și combinații de energii care le poartă, asemeni unui torent, părând uneori atrase ca de o pompă aspiratoare spre propriul lor final. Este, se manifestă aici ceva mai mult decât o simplă energie limitat umană, activată de interese, voință sau de orice alte motivații de natură psihică; aproape toate personajele, aproape toți actanții din piese fac, ori sunt puși să facă evident mai mult sau mai ales altceva decât le-ar impune programul lor strict de còpii asemănătoare unor individualități umane. Cuprinși, consubstanțial, fiecare în felul său, în câte unul sau chiar mai multe niveluri de realitate/ficțiune, așa cum punctele sau liniile unui plan sunt cuprinse în planul respectiv, energia lor limitat umană, de constructe fictive, este potențată, sau poate mai bine zis reglată, de principiul energetic consubstanțial fiecărui dintre aceste niveluri. Iar acest principiu are ca obiectiv, în primul rând, manifestarea ca atare; sigur că, din perspectivă ontologică generală și de tot simplă, realitatea este realitate și

ficțiunea este ficțiune. Dar, dacă nu s-ar manifesta ca atare, nici realitatea nu ar fi realitate, nici ficțiunea ficțiune. Inserțiunea spectacularului în ontic, în sensul (scopul) manifestării acestuia, nu este nici întâmplătoare, nici secvențială; spectacularul este principala formă de manifestare a existenței; ceea ce există, dar nu se manifestă direct și concret spectacular, ține de domeniul virtualului, care este o formă specifică de spectacular. Teatrul, scena lui, reprezintă locul unde existența, convertită în ficțiune, se manifestă totodată și ca existență, și ca virtualitate; aici existența este convertită în virtualitate, iar virtualitatea are corp existențial, manifestându-se spectacular. Alături de marii constructori de universuri virtuale ai universalității, Ion Luca Caragiale, construindu-și opera teatrală ca pe un complex edificiu virtual, concentrat și concretizat într-o realitate textuală dată, și-a conceput principiul arhitectonic al construcției de ansamblu pe un nu mai puțin complex sistem de planuri suprapuse și întrepătrunse de realitate/ficțiune; problema principală, cea fundamentală, am putea spune, a acestei opere dramatice nu este nici aceea a cîpiilor de indivizi umani reprezentați aici, nici măcar a sumei lor, ca imagine de umanitate reflectată în oglinda artei (teatrale). Problema principală, cea fundamentală, este aceea a raportului conflictual, de natură ontică, dintre realitate și ficțiune, arătate, după cum am mai spus de câteva ori, *ca lucruri care atrag gândirea înspre materia sensibilă laolaltă cu contrariile lor*; evident că, în termenii existenței virtuale pe care o construiește acest teatru, nimic nu este, nu poate fi realitate, totul este, nu poate fi decât ficțiune. Numai că, în sistemul de valori specifice ale acestei opere teatrale, este evident, și trebuie să ne învățăm să distingem acest lucru, că anumite planuri de ficțiune reprezintă ficțiunea ca atare, pe când altele reprezintă, așa cum pot, realitatea. Conflictul dramatic se amorsează, în principal, între planurile de ficțiune care reprezintă ficțiunea, pe de o parte, și cele care reprezintă realitatea, pe de alta. Miza conflictului este pe cât de simplă, pe atât de ușor/greu sesizabilă: faptul că ficțiunea pare realitate. Credeți că am putea înainta, pe pârtia acestei judecăți, spre formularea: iar realitatea este realitate? Așa s-ar părea, în termenii artimeticii de tot simple a raționamentului, numai că realitatea ca atare a textului caragialean nu pare a conține, cel puțin în perimetrul pieselor de teatru, acroșuri suficiente și suficient de puternice, în acest sens. În schimb, ele sunt mult mai aproape de o răspicată, dramaturgic, evident, pronunțare a formulei răsturnate în sensul că realitatea nu este decât ficțiune. Să recapitulăm:

În *O noapte furtunoasă*, ficțiunea principală, aceea privind atentatul unui bagabont la onoarea de familist a lui jupân Dumitrache, se topește, până la urmă, de tot, în final, sub evidența faptului că alta era ținta atacului, dar este de îndată înlocuită cu ficțiunea amorului romanțios dintre Zița și Rică, legitimată și consolidată, la rândul ei, prin tiradele junelui democrat despre ficțiunea statului constituțional. După această nimic altceva decât schimbare de gardă în sistemul ficțional, intervine un incident care pare că amenință frontal și decisiv cealaltă ficțiune, cea fundamentală, despre coana Veta (*ruşinoasă...mie-mi spui?*) și Chiriac (*atâta om de încredere am şi eu...*): descoperirea, pe patul consoartei lui jupân Dumitrache, a legăturii de gât a tejghetarului; ar fi însemnat ruinarea principalului edificiu iluzoriu al piesei și triumful adevărului, al realității. N-a fost să fie, pentru că, prin cea mai simplă, directă, elementară și profund teatrală mișcare din piesă, Chiriac își recunoaşte bunul, dă pe față adevărul, realitatea, cu alte cuvinte. Numai că, paradox suprem sau miracol teatral, cum vrem să-i spunem, adevărul cel mai simplu și mai direct, în loc să dărâme iluzia și să proclame dreptul și domnia realității, consolidează și mai puternic ficțiunea; pentru că realitatea este tot o ficțiune.

În *Conu Leonida față cu reacțiunea*, ficțiunea despre revoluție/reacțiune, construită de Leonida cu asistența consoartei sale și ajutorul, venit la timp, al coincidenței chefului mitocănesc de lăsata secului, primește, la sfârșit, lovitura decisivă din partea evidenței; în ciuda acestei reale prăbușiri a planului iluziei, finalul comediei conservă întreagă puterea activă a ficțiunii și aduce înfrângerea, prin îndepărtare, a realității, victoria iluziei, pe care o proclamă și legiferează, prin teoria ei repetată, neobositul ei promotor.

În *O scrisoare pierdută*, conflictul intern al ficțiunii este controlat și soluționat, în final, de superficțiune; adevărul și realitatea preferă confortul pe care i-l asigură tocmai protecția iluziei.

În *D-ale carnavalului*, agitația promotorilor ficțiunii pe urmele adevărului, distructiv, de altfel, pentru ei, este, în final, potolită și înglobată armonic într-o altă suprafictiune, construită și orchestrată de un factor care pare a proveni sau a fi de undeva de dincolo de realitate sau ficțiune, acolo unde s-ar putea afla teritoriul privilegiat al măiestriei creației.

În *Năpasta*, în fine, pentru întâia dată, în teritoriul teatrului caragialean, lupta, conflictul se desfășoară exclusiv pe tărâmul adevărului; comparativ, pe o anumită linie, ficțiunea este un mijloc ocazional, o simplă armă la nevoie; acesta este sensul proiectului dramatic din punctul de vedere al Ancăi. Din cel al lui Dumitru, în schimb, care există dramaturgic numai

în afara piesei, pentru a fi reprezentat în scenă de un substitut, Ion, care îi poartă întreaga încărcătură problematică și afectivă de condamnat fără vină, adevărul, brutal până la violență extremă, își găsește compensare, prin jertfă, în ficțiunea supremă a credinței esențiale, a credinței trăite până la punctul ei final și culminant totodată: moartea, care devine, prin aceasta, realitate.

Dar să vedem, acum, care au putut fi, în realitatea mișcărilor dramaturgice concrete, stimulii acestor traiectorii. În cea dintâi comedie, puterea activă a iluziei de a se crea, institui și întreține pe sine prin intermediul principalilor ei factori, jupân Dumitrache și Rică; aici adevărul există ca atare, pur și simplu, și se manifestă sporadic, doar ilustrativ, pentru a arăta că există, ca o altă față sau dimensiune a existenței; realul adevărat n-are interesul să se manifeste. În schimb, intervin alți factori activanți, cu deosebită eficiență: coincidența și hazardul. Coincidența, care constă în aceea că două dintre locurile importante ale comediei, locuințele celor două surori, Veta și Zița, au numere ale căror cifre pot fi inversate: 6 și 9; hazardul, care face ca meșterul Dincă binagiul să bată numărul de la poarta Vetei de-a-ndoaselea.

În cea de a doua, ficțiunea se manifestă autocreându-se succesiv; realitatea se manifestă și ea, în concretețea ei zgomotoasă, mai întâi ca un fundal nedesconspirat ca atare, iar în final, prin apariția ritmic diurnă a celei mai încastrate în realitate dintre aparițiile piesei, în evasimeschina ei evidență. Funcționează și aici coincidența manifestării concomitente și, deci, confundabile a ficțiunii și realității.

În cea de a treia, adevărul se pune singur în pericol, prin forța hazardului, a întâmplării care face să se piardă scrisoarea și să ajungă pe la cine ajunge; ficțiunea somnolează în confortul structurii sale consolidate, pe de o parte, iar, pe de alta, croiește planuri subversive de atac asupra acestei structuri. Hazardul duce mai departe mesajul periculos al adevărului, până la a-l face să se întoarcă de unde a pornit și să restabilească liniștea inițială, iar coincidența face ca superficțiunea să încununeze ficțiunea inițială și să o legitimeze cu girul său.

În cea de a patra, ficțiunea se frământă sub impulsurile puternice și conjugate ale hazardului și coincidenței, dar cine dictează acordul final? Inspirația creatoare, artistică, factor nou în ecuația dramaturgică; cu toată apreciabila doză de arbitrar, nu există altă formă a hazardului sau coincidenței, pentru că este ticluită, creată cu intenție.

În fine, în drama *Năpasta*, adevărul, realitatea ies la rampă, activ; propria lor putere este concentrată și reprezentată în frumusețea superlativă

a Ancăi, care atrage după sine, prin propria ei logică, și fapta supremă: *crima* care, la rândul ei, instituie un alt principiu activ: *vina*, dedublat, ca să apară în mai evident relief, prin vina față de suferințele lui Ion. Dar vina cheamă după sine *pedeapsa* și *ispășirea* sub forma *jertfei*. Hazardul, prezent și el, pare a păli în fața puterii activate a iluziei, care este mijlocul principal de soluționare a conflictului intern al realității.

Această diagramă ergonomică a teatrului caragialean pare a scoate din calculul efectiv al propriei lui mișcări factorul pe care ne-am obișnuit a-l numi personaj și al cărui termen mai potrivit pare a fi cel de agent sau actant; în adevăr, figurile umane, la o analiză atentă, nu se mai văd mișcându-se, ele însele pe sine, în scenă: ele sunt mișcate, purtate de forțe pe care, identificându-le, le-am putea situa în afara conturului care le definește. Să fie, tocmai așa? Spre exemplu, Rică Venturiano se mișcă, în spațiul periteatral și în cel teatral, purtat de ceva mai puternic decât atracția, fascinația iluziei, de ceva ce este în interiorul ei și reprezintă tocmai forța acestei iluzii, câtă vreme pașii lui Chiriac sunt impulsionați numai și numai de stimuli ai realității; în planul realității adevărate, cel dintâi pare a călca numai în strâchini, cum i se întâmplă pe schelele care stau să se prăbușească; celălalt n-ar face o mișcare după ceea ce Veta numește scornelile dumnealui, dacă n-ar fi încredințat că aceste scorneli reprezintă adevărul, de vreme ce poartă ochilari pe nas și gioben pe cap. S-ar părea că, de fapt, personajul, hrănindu-se numai din puterea iluziei, din cea a adevărului ori din pendularea între cele două, ar fi numai iluzie, realitate sau alternanța dintre iluzie și realitate. Ce mai rămâne din el în afară de aceste impulsuri fundamentale, care îl și epuizează ca dinamică teatrală?

Rămâne doar aparența, figura, masca; personajele, adică actanții scenici ai lui Caragiale nu sunt altceva decât măști, vizibile și evident prezentate spectacular, aplicate peste un rol determinat și relativ sumar ca program dinamic. Sigur că fiecare dintre ei are o prezență scenică, și încă una deosebit de marcantă, pe care, dacă nu o sesizăm, în toată concretețea ei spectaculară, la lectură, la vizionare sau în interpretarea critică, n-am înțeles nimic din acest miraculos teatru; este suficient numai să rostești, în limbajul mut al receptării esențiale: jupân Dumitrache, Ipingescu, Zița, Rică sau coana Joița, Cetățeanul, Agamiță Dandanache sau Crăcănel, Pampon, Mița Baston, Catindatul, ca să se întrupeze și să se manifeste, pe ecranul virtual al închipuirii, contururile și amănuntele unor măști inconfundabile. Ale unor *măști*, și nu ale unor *personaje*, deși atâtea decenii am fost îndemnați, pe atâtea căi și prin atâtea mijloace, să receptăm personajele caragialești, cărora

li s-au construit adevărate fişe caracterologice sau chiar biografice de indivizi umani care ar face concurenţă stării civile. Dar ce date caracteristice, care să întregească un specimen de simil uman, ar putea avea o figură ca jupân Dumitrache, pe lângă cele care îi compun, în mod sumar şi esenţializat, aparenţa de mască cu uniformă, grad şi prestanţă? S-ar preta să-l supunem unei analize psihologice sau caracterologice, de precizia, rigoarea şi completitudinea unei vivisecţii? Are el o reală biografie? Prezintă el afectivitate, voinţă, inteligenţă, interese? Neuitatul erou este, în primul rând şi, am putea spune fără să greşim, exclusivitate, numai text şi încă text actual; sunt cuvintele care îl compun, cuvintele autorului, care îi prescriu şi descriu unele mişcări, cuvintele pe care tot autorul îl pune să le rostească. Aceste cuvinte, adăugate aparenţei exterioare a măştii, în gura căreia au fost puse, creează aparenţa unui simil uman, care se mişcă şi vorbeşte. Dar traseul pe care el evoluează şi textul pe care este pus să-l rostească sunt fixe; eroul nostru nu poate ieşi dintre limitele lor, el este atât cât îi permite, cât îi indică să fie programul auctorial. Iar acest program auctorial, exprimat şi epuizat totodată în partitură de text şi în itinerar de mişcări, constă, în evidentă exclusivitate, numai în funcţia de producător şi instaurator de ficţiuni şi în urmările matematic logice pe care această funcţie le provoacă în contextul ei natural şi necesar.

Dar dacă, pe de o parte, am putut urmări seria de consecinţe pe care principiul constitutiv multi-etajat al acestui teatru le are până la nivelul construcţiei componentului său actanţial, a personajului, pe de alta, se cere chiar şi numai un dram de atenţie pentru desenul schematic al geometriei sale interne, al gramaticii mişcărilor sale. Astfel, nu poate fi prea dificil să constatăm că schiţa comună a proiectelor sale debutează cu acea combinaţie simplă cuprinsă, în însăşi esenţa principiului dramatic: *lucrurile* şi *contrariile* lor, respectiv, dacă ar fi să continuăm aplicaţia asupra celei dintâi comedii, citadela onorabilităţii familiale (mic)burgheze şi pletora bagabonţilor, coate-goale, papugii. Această simplă combinaţie iniţială se complică prin invenţie verbală şi prin accentuarea şi îmbogăţirea conturului măştii, uşor de constatat în text. Efectele de parcurs, cum sunt scena lecturii ziarului, episoadele Tache pantofarul, Ghiţă Ţircădău, Zita şi Spiridon, care sunt fie proceduri de acumulare directă, fie de întârziere, deci de acumulare indirectă sau prin recul, contribuie la alcătuirea treptată a structurii de ansamblu care, odată definitivată prin finalul (marii) scene Veta-Chiriac, îşi poate permite predicaţia complexă a încheierii şi încununarea sensului cu episodul (rezumativ) final al legăturii de gât. Reamintindu-ne că principala

sursă energetică a acestui parcurs o reprezintă amestecul (carburant și, până la urmă, exploziv) dintre realitate și ficțiune, adevăr și iluzie, un pas mai aproape de felul în care acest detonator se insinuează și lucrează în text, în diverse stadii ale lui, ne poate arăta că cele două linii de succesiune din gramatica teatrală caragialeană, succesiunea (strict) faptică și succesiunea cauzală, înaintează împreună fără a se confunda la fiecare treaptă a lor. Cea dintâi, succesiunea faptică, este neîntreruptă și nici nu ar putea fi altfel, teatrul fiind mișcare permanentă, acumulare de fapte, dar nu este foarte sigur că rămâne, pe întreg parcursul ei, și continuă; tocmai pentru că nu coincide, ritmic și neîntrerupt, cu cealaltă, cu succesiunea cauzală. Iată, spre exemplu, comparația care se poate face între două secvențe din lanțul faptic al comediei: lectura ziarului și episodul Tache Pantofarul; cea dintâi se înscrie firesc în succesiunea faptică, dar legătura ei cu lanțul cauzal este, la prima vedere (sau lectură), mai puțin vizibilă, putând să se clarifice abia spre final, când „recunoașterea" deplină, în sens aristotelic, a lui Rică Venturiano putem descoperi că fusese pregătită anticipat, cu elemente din textul articolului de ziar. În schimb, cealalată scenă, cea cu Tache pantofarul, înscrisă și ea în lanțul faptic al comediei, se arată (aproape) în afară de orice legătură cu cel cauzal; poate, doar, printr-un ricoșeu destul de depărtat, ar putea contribui la îmbogățirea, mai mult caracterologică și situațională, deci de simplă orchestrare ornamentală, decât esențial dramaturgică, a portretului unui actant: Chiriac. În schimb, dacă acestea sunt încărcăturile motivaționale, din punctul de vedere al liniei cauzale a gramaticii teatrale, din cel al efectului spectacular, cele două scene sunt pe deplin, chiar dacă, poate, nu întru totul egal încărcate de virtuți. Ceea ce face evidentă necesitatea ca, pentru a ne putea apropia de particularitatea acestui produs, care este și spectacular, scenic, deși am preferat să-l abordăm dintr-un unghi preponderent literar, dubletului celor două trasee amintite, cel faptic și cel teatral, să îi fie adăugat încă unul: acela de efect. În cazul de față, printr-o îndelungată verificare experimentală, atât efect scenic, cât și de lectură literară.

Aici este punctul de maximă sensibilitate: preocupat să asigure strictețea logică prescrisă de formula teatrului clasic, acestui atât de înzestrat și instruit maestru al combinațiilor teatrale i s-au putut întâmpla, mici scăpări în articulația de ceasornic perfect reglat a mecanismului cauzal al pieselor sale, cum sunt cele pe care critica le-a semnalat în înlănțuirea faptică din *D-ale carnavalului*. Tot el și-a permis să uzeze de unele artificii de aritmetică scenică, precum coincidențele din *O scrisoare pierdută* sau *Năpasta*. Dar niciodată nu i s-a întâmplat să construiască o scenă lipsită de

efect spectacular. Nici chiar în textul *O soacră*, unde coincidențele și recunoașterile au un vădit aer de artificialitate, fără să altereze, însă, puritatea gramaticală a construcției scenice. Dar nu aceasta este esențial, pentru surprinderea adevăratei esențe a originalității teatrale caragialeene și a dreptei sale măsuri. Spectacularul, fie literar, fie scenic, al comediilor și dramei lui Caragiale, pe care, pentru a evita de ambiguitatea termenului de uz preferențial în domeniul strict scenic, de încărcătura lui scenocentristă, deci, ar trebui să-l numim cu un termen mai familiar retoricii: *efect*, efect de detaliu, realizat la nivelul cuvântului, al expresiilor, replicilor sau ciocnirilor de replici, scăpărătoare, dar și la cel al ansamblului: mai întâi, în intermediare ansambluri de scene, mici bijuterii spectaculare de teatru în teatru, iar apoi în final, în ansamblurile integrale ale dramelor, în sens esențial teatral, adică în variantele lor comice sau tragic-dramatice, puternic materializat în realitatea lor faptică, efectul poate scăpa, uneori, de controlul strict al cauzalității. Pentru a exprima cu un plus de evidență raportul dintre termeni, să spunem că regenta gramaticii teatrale a acestor texte, chiar în accepțiunea lor literară, deci în optică textocentristă, este efectul și nu, pentru că mai puțin, logica strict cauzală.

Și că tot veni vorba de textul *O soacră*, el poate fi deosebit de instructiv pentru preocuparea de a identifica dubletul originalitate/valoare în teatrul lui Caragiale; în acest text, valorile de teatralitate, deci *efectul* se realizează cu mijloace comune, culese de prin lecturile de suprafață ale autorului, fiind *locuri comune* ale literaturii dramatice universale de cea mai banală circulație și de cel mai banal nivel, după cum a probat principalul lui valorificator, Florin Manolescu. În schimb, în restul operei teatrale a autorului, *efectul* se alimentează din puternice confruntări de plăci tectonice de adâncime, adevărate evenimente geologice ale spiritului și condiției umane, *gândirea*, respectiv receptarea ei fiind atrasă de *materia sensibilă* în sine: realitatea și adevărul ei, *cu contrariile ei*, care sunt ipostazele nenumărate ale ficțiunii și fețele inepuizabile ale iluziei.

Numai după ce înțelegem că este definit și manifestat prin principiul dramatic în cea mai generală și profundă manifestare a sa, putem aborda și interpreta corect probleme atât de frecventate și dezbătute precum dimensiunea istorică și locală a întregii imagini, dar, mai ales, a actantului din teatrul lui Caragiale și chiar a întregii sale opere dramatice. Acesta, actantul sau agentul, reprezentantul cel mai autorizat și cel mai productiv în semnificații și efect al imaginii de ansamblu, cum vrem să-i spunem, are un program și are o aparență; programul ține, este dictat de funcția lui specifică

în susținerea sau promovarea unui anumit nivel de realitate/ficțiune; aparența este indicată de condiții de timp și loc: jupân Dumitrache este locuitor al unui anumit cartier al Bucureștilor, într-un anumit moment din secolul al XIX-lea, când exista Garda civică; aparențele lui exterioare, datele vizibile ale măștii pe care o reprezintă se înscriu în aceste coordonate spațio-temporale. Același lucru se poate spune despre toate celelalte componente figurativ umane ale acestui teatru: datele exterioare ale aparenței lor țin de o epocă și de un loc. Suma acestor date, astfel determinate, poartă amprentele unor trăsături comune, se înscrie într-un anumit registru stilistic: toaletele și pieptănăturile figurilor feminine, costumația celor masculine, rolul pe care-l joacă uniforma întregesc un ansamblu unitar și armonic, în consonanță secretă, dar activă cu programul dramaturgic prin care întregul existenței își arată și își exercită fascinația caleidoscopică a multiplelor ei fațete și aparențe, își joacă spectacolul iluziei.

Nu putem tăia, nici ignora firul puternic care leagă teatrul lui Caragiale de timpul și de locul său, dar acest fir nu reprezintă un conductor direct și absolut, nu instituie un raport de dependență direct și absolut între spațiu și istorie, pe de o parte, și operă, pe de alta, de natura oglindirii mimetice pure și simple. Firul respectiv trece printr-un intermediar specific, cu o funcționalitate specifică; raportul dintre operă și factorul spațiu/timp este mediat de factorul stil. Stilul general al epocii cuprinde în sine, determină și stilul operei; întrebați epoca despre stilul ei și veți afla stilul operei lui Caragiale; identificați sau definiți stilul operei lui Caragiale și veți determina istoricitatea ei. Așa cum stilul are o latură de perisabilitate și una de eternitate, la fel opera marelui nostru scriitor este în același timp, perisabilă și eternă; astfel plătește ea, pe de o parte, tribut timpului său și trecerii, iar pe de alta triumfă asupra lor și se încastrează în durata infinită.

Ce mai rămâne (?). Sunt câteva teme de interpretare pe care aproape orice abordare critică a teatrului caragialean le impune de la sine; ele plutesc, cum s-ar spune, în aerul acestei exegeze și a le ocoli ori ignora poate părea un semn de nesocotință sau nepăsare.

3.3.6.2. O morală proprie

Între ele, poate cea mai autoritară, problema moralei acestui teatru, a planului său de ansamblu ori a protagoniștilor lui, luați ca simulacre de indivizi umani? Și una și alta, pentru că, în mod obișnuit, nu se face deosebire între aceste două planuri. În ce ne privește, după ce am descifrat

principiul arhitectonic al acestui teatru ca pe o formulă de confruntare, în plan dramaturgic, a unor niveluri diferite de ficționalitate, nu credem că criteriul moral, în termenii moralei curente, își poate găsi vreun loc sau vreo aplicare, aici. Miza adevărată a desfășurării teatrale stă în concurența existențială dintre realitatea, de fapt, ficțiunea ca realitate și ficțiunea ca ficțiune, iar problema nu este că realitatea (ficțiunea) reală ar fi mai bună sau mai puțin bună, deci mai morală sau mai puțin morală decât ficțiunea fictivă; problema este șansa legitimării sau nelegitimării existențiale a realității fictive sau a ficțiunii fictive. Când, în prima scenă din *O noapte furtunoasă*, actantul principal al piesei construiește, din cuvinte, ficțiunea bagabonților agresivi, el semnalează pericolul existențial care amenință siguranța ficțiunii sale atât de complete și atât de confortabile; când, în finalul aceleiași piese, dramaturgul, pe care nu o dată l-am numit demiurg, ne demonstrează, pe viu, că acest pericol fusese o simplă închipuire și că tăria ficțiunii rezistă și la proba palpabilă a legăturii de gât descoperite pe patul dumneaei, el restabilește siguranța și confortul acestei ficțiuni. Ar fi fost preferabil să le distrugă? În numele căror valori? Al unei morale abstracte, care nu are nimic de a face nici cu ficțiunea, nici cu realitatea din piesă și care pare la distanță de mii de ani lumină de ele?

Ori să luăm cazul, vorba lui Moromete, din *O scrisoare pierdută*. Și-a imaginat, oare, cineva, în afară de coana Joițica însăși, ce s-ar fi întâmplat dacă infamul Cațavencu ar fi dat publicității scrisoarea, dacă, adică, adevărul, pe care ansamblul existențial al ficțiunii îl îngloba atât de firesc, cunoscându-l, desigur, dar prefăcându-se că nu-l recunoaște, ca orice ficțiune care se respectă, de altfel, deci protejându-l, cu alte cuvinte, dacă adevărul ar fi devenit obiect de notorietate publică? Presupuneri se pot face, desigur, pe cât de multe pe atât de felurite, dar niciuna pe deplin compatibilă cu termenii intimi ai raportului dintre realul fictiv și fictivul fictiv din piesă; câtă vreme soluția finală, construită de același dramaturg demiurg, care a găsit înțelegerea bunului Nicolae Steinhardt, trece pe lângă, ignoră orice precepte sau sistem de morală și asigură confortabilitatea reală, pentru că existențială, a adevărului sub protecția sistemului ficționar. Dar în *D-ale carnavalului*, în care, iarăși, toată lumea este încă și mai împăcată? Cât ar putea să valoreze o reglementare morală, a cărei dimensiune este exprimată limpede, în fiecare dintre aceste comedii, prin termenul existențial limită: *moartea*, față cu mulțumirea și împăcarea unanimă, care întreține și justifică viața? Poate fi un cost care să echivaleze și să compenseze astfel de valori de existență, cărora soluția artistă din finalul piesei le arată limpede prețul suprem?

Cum se așază, în ierarhia proprie, și cum funcționează, în mecanismul său specific, sistemul adevărat al adevăratelor valori ale teatrului scris de I.L.Caragiale se poate vedea cu profetică, am putea spune, viziune, în termenii cvasi-magici ai limbajului teatral, în *Năpasta*; valoarea supremă a adevărului real fiind frumusețea, întruchipată în ființa de o frumusețe fără seamăn a femeii, atentatul extrem asupra ei se săvârșește prin crimă. Dragomir n-a ucis-o fizic pe Anca însăși, dar i-a ucis rațiunea de a fi, pe Dumitru; crima asupra acestuia a fost reduplicată prin agresiunea reprezentanților realității reale asupra lui Ion și a fost perpetuată, păstrată mereu, ca un memento viu, prin suferințele de la ocnă ale acestuia. Ca atare, ca fapt de violență absolută, crima a fost sancționată, până la urmă, prin dezvăluirea termenilor ei reali: în acest absolut al ei, nu contează dacă fapta a fost comisă împotriva lui Dumitru sau a lui Ion, pentru că cel de al doilea nu este decât un substitut al celui dintâi; în termenii ei esențiali, sentința din piesă, pronunțată cu tăria sculptată în vorbele Ancăi, este justă: Dragomir va fi condamnat pentru moartea lui Ion, deși efectiv nu l-a omorât decât pe Dumitru; dar Ion este Dumitru, încât Dragomir are de ispășit sâmburele esențial și adevărat al faptei sale. Mai rămâne, însă, de răscumpărat jertfa reduplicată a lui Dumitru/Ion, ceva care întrece cu mult crima comisă împotriva unui singur individ, nemaivorbind de penitența Ancăi. Nicio instanță din planul realului real nu ar fi avut atâta putere răscumpărătoare pentru acest dublu atentat; numai ficțiunea supremă, numai ficțiunea absolută, care este supranaturalul sacru, cu puterile lui izbăvitoare, este în măsură să ofere o atât de înaltă compensație.

Cum vedem, dramaturgia diverselor planuri de realitate/ficțiune se află dincolo de noțiunile curente de bine și rău, dictate de termenii și formulările reglementărilor comune, din codurile civil sau penal, de exemplu; așezată și exprimată la nivelul și în termenii nivelului ficțiunii, cum este în seria de còpii după imaginea vieții urbane, din comedii, sau la cel și în cei ai realului real, cum în icoana lumii țărănești, din dramă, ficțiunea existențială de ansamblu a teatrului lui Caragiale se arată dincolo de noțiunile curente de bine și rău, ca și de codul moral care le asamblează și reglementează; ea are, în schimb, propriile ei valori, propriul bine și propriul rău, care se pot constitui în și funcționa ca un cod propriu de morală, de dimensiuni și semnificații general existențiale, răspunzător numai față de instanța supremă, care îi reglementează mecanismele și îi constituie valorile.

3.2.6.3. Valoarea personajelor

Altă temă curentă a exegezei caragialogice este aceea a judecății critice a personajelor teatrului său; văzuți și receptați numai ca simulacre umane, còpii de indivizi în concurență cu starea civilă, bietele figuri ale panopticumului teatral pe care l-a imaginat nemuritorul dramaturg sunt supuse unui tir de acuze și chiar injurii pe cât de necruțător, pe atât de nedrept, pentru că deplasat. Numele înscrise de autor în lista de persoane a pieselor sale și puse să vorbească și să se miște prin scenele lor nu merită calificativele de stupizi, inculți, vicioși și celelalte, cu care îi gratulează critica românească de mai bine de o sută de ani, pentru că, pur și simplu, nu sunt prevăzute cu asemenea defecte ori, mai bine zis, nu acestea sunt trăsăturile prin care ele se încadrează și acționează în proiectul dramaturgic imaginat de autor. Fiind concepute și lansate în ficțiunea atotcuprinzătoare și atotprimitoare a scenei ca măști cu un chip imitându-l pe cel uman ale unor dimensiuni existențiale transindividuale, fiecare dintre ele are menirea de a servi traseele de energie specifică a planului ficționar în care este încadrat: ar fi un nonsens dramaturgic ca jupân Dumitrache sau conu Zaharia Trahanache să știe pozitiv că respectivele lor consoarte îi înșeală, după cum ar fi un nonsens dramaturgic să se incrimineze ori să se recompenseze, ceea ce, în esență, este totuna, pretinsa stupiditate ori lipsă de logică a lui Farfuridi sau Cațavencu; nefiind pur și simplu còpii ale unor posibile ori pretinse persoane umane, ei nu se pot comporta decât cum i-a programat maestrul păpușar, adică exact așa cum se comportă, iar dacă ar fi să le aplicăm vreo judecată de valoare, atunci să fim iertați de stimabili lor detractori, dar, pentru ceea ce fac ei ca să facă ceea ce li se cere ori au fost puși să facă, mai degrabă ar merita prețuirea, admirația și elogiul nostru. În adevăr, ce admirabilă creație Farfuridi ăsta! Îl lasă cu mult în urmă pe eternul său companion, Brânzovenescu! Ce splendidă expresie a sincronizării lui cu durata ficționară și cu monumentalele sau deobștele ei repere! Dar Rică Venturiano? Splendid! Un adevărat poet, din veritabila spiță a lui Orfeu, atât ca aventură, cât și ca avânt constructiv de lumi imaginare! Observați că, în textele prin care-și ridică turnurile și balconașele cu ghirlande ale iluziilor sale, distorsiunile fonetice sunt minime? Atâta doar cât să semnaleze, împreună cu balanța avertizoare: sclavul lumina și orbul libertatea: aici este ficțiunea! În rest, perfectă adecvare la misiune, care este de a face, prin frumusețea ei ca atare, de construct imaginar, ficțiunea cât mai ficțiune.

3.2.6.4. Pitorescul local

Teatrul lui Caragiale a fost totdeauna condiționat, în exegezele lui, scenice sau numai critice, de un timp și un loc anume: a doua jumătate a secolului XIX, la București și în lumea românească. Chiar când a fost transmutat în alții parametri fizici, înțelesul mutației era că epoca și locul lui, cele originare, se proiectează asupra altora. Abordat din direcția textului său originar și din aceea a sensurilor pe care le considerăm, în lectura noastră, esențiale, teatrul acesta nu poate fi despărțit de locul și de timpul său; nu există altă poartă de acces în adevărata lui semnificație și valoare. Problema nu este de a respinge sau accepta acest postulat, care nouă ni se pare axiomatic pentru că se întemeiază pe realitatea de netăgăduit a textului; problema este ce importanță și extindere să dăm acestei constatări indiscutabile și care poate fi soluția sau intermediarul cel mai potrivit pentru a o valorifica exegetic.

Localizarea și istoricitatea operei teatrale a lui Caragiale nu fac doi bani dacă sunt exprimate și interpretate pur și simplu și ca atare; într-o astfel de accepțiune, legată de stâlpul unei epoci, cu căpăstrul unui pitoresc local, prețul ei coboară vertiginos la bursa valorilor specifice, rânduindu-se, poate, cel mult în fruntea unor exemplare asemenea. Adevărata valoare a acestei opere constă în semnificația ei universală și eternă, iar această semnificație nu poate fi definită și nici receptată decât din perspectiva și cu respectarea condiționării sale de loc și timp. Lovinescu a pronunțat numai jumătate de adevăr despre Caragiale, cealaltă jumătate rămânând a fi completată: nu încape îndoială că teatrul lui se învechește și devine inactual, dacă ar fi strict localizat și precis datat; ceea ce îl salvează de la perimare este nucleul lui de universalitate, fibra lui de eternitate. El se adresează prezentului și se va adresa viitorului, dar nu travestit în costumația prezentului și a viitorului; el poate fi receptat oriunde în lume, dar nu îmbrăcat în haina unor moravuri locale. Pentru că, dacă teatrul lui Caragiale este ceva care este cel mai puțin, el este cel mai puțin sau chiar deloc un teatru de moravuri. El se adresează prezentului, se va adresa viitorului și va fi receptat oriunde în lume prin fondul său intim universal și etern, drapat, însă, numai în costumația timpului și locului care l-au născut.

Intermediarul cel mai fericit, care ne poate mijloci și va rămâne să mijlocească, în viitor, receptarea operei teatrale a lui Caragiale, în adevăratele ei semnificații și în proporțiile reale ale valorii ei, rămâne acela al stilului epocii. Stilul este limbajul pe care poate să-l înțeleagă prezentul și

va putea să-l recepteze și viitorul, limbajul universal al operei teatrale a lui Caragiale. Pentru comunicarea intimă cu valorile acestui teatru, deci pentru receptarea lui simpatetică, nu este nevoie nici de prea mult, dar nici de prea puțin; este nevoie de ceva anume, de ceva special. Firește că o bună cunoaștere a timpului și locului în care acesta s-a născut nu face decât să procure argumente și temeiuri, în plus, pentru o asemenea cunoaștere; dar nici puținătatea și nici lipsa ei nu credem că o pun în pericol, în mod esențial și categoric; alfabetul istoric și geografic (pitoresc) cel mai elementar este suficient și poate suplini, la nevoie, pentru o cunoaștere esențială, încărcata savanterie. Nici intermediarul stilului nu ridică neapărat condiții restrictive, de felul unei documentări savante în teoria și istoria stilului *belle époque* sau *fin de siècle*, în care coloratura de suprafață a operei lui Caragiale se încadrează cu destulă fidelitate; și de această dată poate fi suficient un simț de receptare de calitatea intuiției simple și a acordării cu valorile de sensibilitate ale stilului respectiv, ceva ca o consonanță intimă, dar simplă, cu inefabilul lui evanescent.

3.2.6.5. O spălare de creier

Șansa receptării unui altfel de Caragiale stă în eficacitatea unei operațiunii de ștergere și uitare a tuturor formulelor uzate, a tuturor poncifelor sub care am fost învățați să-l citim și prin care continuăm să-l interpretăm; pragul care trebuie trecut nu se află în textul lui Caragiale; dimpotrivă, acolo este pragul de pe care se poate executa săritura în spațiul unei alte viziuni. Pragul care trebuie depășit stă în limbajul critic care i-a arătat opera ca pe ceva ce este cel mai puțin; paradoxul destinului ei critic stă în aceea că, încă de la primele sintagme sau silabe de înțelegere, de transpunere într-un cod critic, această operă teatrală, care și-a propus să încânte lumea cu jocul caleidoscopic al ficțiunilor, a fost convertită, ea însăși, într-o ficțiune; o ficțiune critică despre un teatru realist, de moravuri, de oglindire a epocii, o imagine a unei anumite lumi. Dimpotrivă, ea nu este o imagine a ceva, adică a unei epoci și a unui loc, ci este, ea însăși, ceva, adică o lume, formată dintr-un timp și un loc. S-ar putea și s-ar părea că teatrul lui Caragiale reprezintă nu numai o anticipare a teatrului european al absurdului, după cum a semnalat Eugen Ionescu, ci și, dar mai ales, o prefigurare a ceea ce a fost numit oglinda transdisciplinară, în comparație cu oglinda gândirii mecaniciste; aceasta din urmă, potrivit *Manifestului transdisciplinarității*, „este mai curând o oglindă spartă, un scalpel. Este

suficientă prelevarea unei frânturi din această oglindă-scalpel pentru a trage concluzii asupra întregii Naturi-mașină. Fragmentul este conceput ca o copie conformă cu universalul." Câtă vreme, potrivit aceluiași text, „Oglinda transdisciplinară se găsește și între și dincolo de toate domeniile cunoașterii. Lumea clasică este lumea figurării, pe când lumea transdisciplinară este aceea a transfigurării. Portretului Naturii îi succedă icoana." (Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea*, Manifest, traducere de Horia Mihai Vasilescu, [Iași], Editura Polirom, 1999, p. 79.)

Interpretarea curentă a lui Caragiale este îmbătrânită și uzată; ea nu poate produce decât reformulări, mai mult sau mai puțin ingenioase în ideea lor înrădăcinată, chiar dacă nemărturistă sau/și neconștientizată, de a reformula teze sau puncte de vedere vechi de când Maiorescu, Gherea, D.A. Sturdza sau Ibrăileanu. Ca să putem năzui la altceva, trebuie să ne supunem unui exercițiu de uitare; cât de sinceră sau prefăcută contează mai puțin față de decizia care se cere de a-l interpreta altfel pe Caragiale, de a căuta un altfel de Caragiale.

3.2.6.6. Unde este celălalt Caragiale?

Un alt Caragiale, celălalt Caragiale nu poate fi găsit decât în textul lui Caragiale; orice căutare în alt loc, cu toate bunele intenții care ar putea să o mascheze sau să o drapeze, este nu neapărat o impietate, cât, mai ales, un nonsens. Nu în sens cvasi-polițienesc trebuie taxate astfel de nefericite încercări, nu are rost să instalăm un gard de protecție în jurul realității textuale a acestei opere; ea este suficient de puternică pentru a se apăra singură pe sine. Nu poate fi instanță, instituționalizată sau nu, care să asigure acestei realități textuale o protecție mai puternică decât ea însăși o face. Pentru că n-o face în sens strict restrictiv, ci într-unul esențial creator. Textul lui Caragiale se apără pe sine însuși de interpretări deformatoare și completări aberante prin puterea lui creatoare în perpetuitate; în el, în realitatea lui lingvistică, lexicală și sintactică, dar și supralexicală și suprasintactică, este îngropată o comoară, care este ca un miracol dând scânteieri și flacără, fără contenire. Puterea lui creatoare este întrupată atât în ansamblul componentelor sale, a căror așezare alăturată și chiar ierarhizată conține semnificații nu numai neepuizate, dar nici măcar abordate până acum, cât și în granulația fină a structurii sale moleculare, unde pâlpâie veșnic focul viu al propriei creativități. A-l căuta altundeva pe Caragiale decât în propria exprimare, chiar literală zicându-i acesteia, a-l

re-construi din adausuri, oricât de măgulitoare pentru amărâtul de orgoliu al așa-numiților interpreți, este cel mai sigur semn de slăbiciune și gravă limitare, neputință interpretativă; creativitatea în domeniul Caragiale nu poate fi decât creativitate împreună cu Caragiale, în prelungirea lui Caragiale, cu textul lui, conectată la resursele lui creatoare. Cu cât este mai aproape de text, de litera lui, în care nu zace, ci lucrează spiritul lui, cu atât are interpretarea șanse să descopere un nou Caragiale, un alt Caragiale.

3.3. PROZA LUI CARAGIALE SAU AVENTURA LIMBAJULUI

3.3.1. ABORDĂRI PRELIMINARE

După cum credem că s-a putut vedea cu destulă limpezime în paginile anterioare, declanșarea și funcționarea mecanismelor dramatice în teatrul lui I.L.Caragiale urmează niște etape și uzează de unele procedări care se constituie în adevărate constante ale textelor respective și marchează prin câte un reper fiecare dintre articulațiile lui decisive. Așa este, cu precădere vizibil, mai ales începutul texturii de întâmplări și scene care constituie materia dramatică propriu-zisă a fiecăreia dintre aceste piese, care se așază și funcționează, fără nicio excepție, ca o povestire instauratoare; nu este cazul unei simple desprinderi a dramaticului din epic, cum s-ar părea la prima vedere, căci, deși narațiunea inițială își poate găsi echivalentul convingător în conglomeratul primar de materie epică informă, adică metaforic vorbind, în *caier*, iar ceea ce urmează, adică succesiunea de întâmplări/episoade, în *firul tors* din nebuloasa inițială a acestuia, funcția instauratoare a secvenței epice deține mai cu seamă atribute de geneză primordială; ceea ce înseamnă că nu numai seria de scene a partiturii dramatice se naște de aici, din rostirea inițială a unei „istorii", ci întreaga ei substanță demiurgic concepută și executată, lumea ficțiunii teatrale ca atare, în ansamblul și coerența ei de structură dramatică, se inventează prin acest gest instaurator.

Întorcând fila operei caragialeene de la pagina de teatru la aceea de proză, ne poate, dacă nu surprinde, în orice caz, reține atenția prezența, într-un fel sau altul, a momentului sau temei genezei. În *Partea poetului*, după moto-ul luat din Schiller, *Nehmt him die Welt...*, textul izbucnește ca un șuvoi de legendă desprinsă din mitul genezei: *„Luați-vă lumea! A strigat*

Domnul; luați-o, oamenilor! A voastră să fie ca moștenire-n vecii vecilor! și frățește să v-o-mpărțiți!"

S-au repezit care mai de care cu mâinile-ntinse să-și apuce partea; mișunau tineri și bătrâni.

Plugarul se duse spre roadele câmpului; Vânătorul porni să bată pădurile; Negustătorul își înfundă hambarele; Viierul își alese zeama nobilă; Regele puse streji la poduri și drumuri și zise: „Dați-mi dijma!"

Alte texte pornesc de la formula poveștilor apocrife desprinse din mitologia genezei; în *O invenție mare*, protagoniștii convocați inițial sunt Dumnezeu și Diavolul, factorii originari constitutivi ai facerii, după credințele populare, iar *timpul povestirii* pare să fie cel al începuturilor: *A venit într-o Duminică Aghiuță la Dumnezeu, și zice:*

– Doamne! ce tot își bați capul cu oamenii ăștia?...Nu-i vezi Sfinția-Ta ce secături sunt?...Dă-mi-i mie odată și te mântuie de ei! Păcat de grija Sfinției-Tale: sunt răi și proști!

În *Norocul culegătorului,* o schemă inițială de povestire apocrifă, desprinsă și dezvoltată din eposul biblic: *A fost odată un băiat sârman; și făcându-I-se Maichii Precistii milă de el, s-a prefăcut călugăriță și i-a ieșit înainte când bătea el hoinar drumurile.*

În *Poveste,* este perechea inițială a eposului mitologic: *A fost odată un împărat ș-o împărătească, care aveau trei feciori: ăl mai mare să fi avut șapte anișori, ăl mijlociu vreo șase și Prâslea vreo patru. Si erau frumușei și cuminți de ți-era mai mare dragul să-i vezi.* O schemă aproape identică în *Mamă...,* de astă dată în varianta apropiată a perechii fără copii: *A fost odată un împărat și o-mpărătească sănătoși și voinici, dar tot mâhniți, fiindcă de aproape zece ani, de când se luaseră, duceau degeaba dorul unui copil măcar.*

Încă din aceste ultime două exemple poate fi evident că receptarea critică, de până acum, a acestor aparent incidente ale operei caragialeene, în sensul unor simple preluări din depozitul insuficient clarificat teoretic al surselor folclorice, poate fi nemulțumitoare. Sigur că, prin aparența de suprafață a textului, nici nu se petrece altceva, decât o asemenea *preluare*; dar ceea ce poate fi important și semnificativ este că, odată cu întorsăturile de frază și cu schema epică inițială, autorul cult preia și mecanismul de transfigurare a creației ancestrale, potrivit tiparelor antropologice, valorificate personal, ale imaginarului, cu temeiul lui adânc de semnificare: textura narativă cu actanții ei specifici nu se referă la memoria realistică a unui *illo tempore* populat cu împărați, împărătese și prinți, ci construiește,

cu ajutorul unei convenții larg răspândite, cum spuneam, antropologice, seria de straturi semnificante ale unor dimensiuni umane eterne și fundamentale. Perechea inițială se așază în seria perechilor mitice, care poartă înțelesul instituirii unei existențe cu dimensiune de lume întreagă; demnitatea imperială a actanților nu reprezintă un simplu detaliu realistic, eventual pitoresc, ci modul cel mai direct și mai eficient prin care demnitatea intrinsecă a condiției umane eterne este exprimată printr-o metaforă narativă de anvergură antropologică și de aproape unanimă circulație și audiență; prezența sau absența descendenților pune problema continuității acestei lumi, asigurată și certificată, în primul caz, prin trei exemplare, numărul cvasi-sacru care reprezintă depășirea creatoare a doimei inițiale și purtătoare de geneză; în cazul contrar, când descendenții lipsesc, iar textul se organizează în jurul nucleului de puternică emoționalitate al dorului de copilul/copiii nenăscut/nenăscuți, narațiunea arată varianta problematizată a genezei: lumea, cu viitoarea ei eternitate, se naște dintr-o mistuitoare dorință, o adâncă sete de a exista, ca un efort suprem de a depăși un impas.

Persistența acestor aparente împrumuturi, dar mai ales gruparea lor spre etapa de maturitate și presenectute din vârsta creatoare a autorului ne motivează să nu ne putem mulțumi cu o simplă bifare a unor transferuri de teme; este adevărat că, în ierarhia valorică general acceptată a textelor caragialeene, cele tocmai numite de noi ocupă poziții periferice, ca într-un fel de anexă. Dar cine a stabilit această ierarhie, dacă nu critica și obișnuința, care și-au dat mâna și și-au transmis reciproc ștafeta unui astfel de mesaj minimalizator, în repetate rânduri? Căci suntem oare și vom rămâne pentru totdeauna obligați și supuși obișnuinței, chiar fără nicio condiție? Din moment ce o povestire cu împărați, împărătese și prinți nu reprezintă altceva decât o variantă îndelung verificată a *fabulei* clasice despre condiția eternă a existenței și a beneficiarilor ei, care îi sunt și creatori, actanții umani, în sistemul valoric al unei opere care pare tot mai mult a fi dedicată acestei condiții, o astfel de povestire poate aspira la un cu totul alt fel de regim ierarhic.

Aflați, deocamdată, abia în antecamera unei ierarhii interne altfel desenate a operei lui I.L.Caragiale, putem înainta cu un pas, căutând răspunsul la întrebarea privind *ce anume* povestesc textele construite pe acest vechi sistem de convenții. Și ne putem întoarce, pentru aceasta, la cel intitulat *Partea poetului,* care începe cu oferta divină inițială, formulă profetică înscrisă pe firmamentul începuturilor: *„Luați-vă lumea! a strigat*

Domnul; luați-o, oamenilor! a voastră să fie ca moştenire-n vecii vecilor! şi frățeşte să v-o-mpărțiți!" Și urmează cunoscuta împărțire: *Plugarul se duse spre roadele câmpului; Vânătorul porni să bată pădurile; Neguțătorul îşi înfundă hambarele; Viierul îşi alese zeama nobilă; Regele puse streji la poduri şi zise: „Dați-mi dijma."* Cum se poate să fi fost în izvorul originar, după care autorul a transcris ori a construit, ori cum este de aşteptat să fi ticluit el singur, contează mai puțin în ce fel anume, din iureşul acestei împărțeli lipseşte un întârziat sau un ex-centric, de astă dată, Poetul; în varianta mai des răspândită în ultima vreme, prin difuzarea largă a romanului lui Sadoveanu, *Baltagul,* al cărui fir narativ porneşte din acelaşi izvor, elementul uitat şi marginalizat avea să fie norodul de munteni; la Caragiale, Poetul: *Într-un târziu, după ce se isprăvise-mpărțeala, iată vine şi Poetul din depărtări...Nimic nu mai rămăsese de apucat; pretutindeni toate aveau stăpân.*

Dialogul care urmează, între Poet şi Domnul Dumnezeu, cel care le împărțise pe toate, ne poate reține atenția:

– Vai! Eu singur – strigă el cu mâhnire – eu singur fusei uitat, eu, cel mai supus copil al tău!

Şi-ngenunchie înaintea Domnului, care-i răspunse:

– Dacă te-ai desfătat în lumea visurilor, ce stric eu? Unde erai când s-a-mpărțit pământul?

– La tine eram! zise Poetul. Ochiul meu țintea la fața ta; urechea mea la armonia cerurilor...Iartă sufletului care, îmbătat de lumina ta, nesocoti cele pământeşti!

– Ce-i de făcut? zise Domnul...Nimic de acolo nu mai e al meu; toate le-am dăruit! Vrei tu să trăieşti în cerul meu?...Vino când doreşti: oricând, bucuros îşi va fi deschis!

În continuare, mersul fabulei e previzibil: convenția narativă fiind cea a basmului, episoadele succesive marchează componente ori situații existențiale fundamentale; la oraş, individul tipic este înfățişat în caracteristicile sale:

Unul *i-a răspuns:*

– N-am vreme de fleacuri...am treabă!

Altul, *după ce l-a ascultat puțin, zice:*

– Îmi pare rău, dar nu-nțeleg deloc...Salutare...

Pe altul, *l-a povățuit Poetul să nu mai bea atâta bere, că berea multă tâmpeşte. Acela, pesemne tâmpit gata, i-a zis o vorbă foarte proastă şi i-a turnat o halbă-n cap.*

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

La țară, înconjurat de frumusețea glorioasă a naturii, căreia Poetul vrea să-i aducă omagiul, se lovește de realitatea dură a trudei și truditorului:

– Frumoasă e natura, ai?

Dar muncitorul asudat, punându-și gresia în brâu și ștergându-se cu mâneca pe frunte, i-a răspuns:

– O fi și frumoasă!

– E duioasa noastră mamă! a adăugat poetul.

– Da, duioasă mamă, ce e drept.. Trebuie numai s-o bați să-i sângerezi sânul până să se-ndure să-ți dea o picătură de lapte... și încă vara, cât să fie de zăduf, calea-valea; dar să poftești d-ta iarna [...] *când turbă și urlă... atuncea s-o vezi ce duioasă e!*

Reîntors la oraș, un sfat de militari și diplomați care *făceau gălăgie straşnică, strigând înfierbântați, unii* pace *alții* război și cărora Poetul le-a transmis mesajul divin al păcii, l-au dat *să zboare pe scară-n jos.* Aici întâlnește femeia care *l-a apucat de gât cu mânile ei subțiri și reci și l-a sărutat de l-a fript până-n fundul sufletului*, dar când, *La o răspântie, iată că se întâlnesc, în bătaia unui felinar, cu un bătrân gros și pântecos, roșu ca morcovul și cam prea-foarte vesel*, ea *i se smulge de braț și se repede la negustor strigând:*

– Unchiule!

Iar „unchiul" zice:

– Sufletul meu! nepotico!

Ea îl ia de gât cu aceleași mâini subțiri și reci și pupă-l... Iar *Poetul rămâne în loc; își pune mâna la frunte și stropește cu lacrimi calde mormântul iluziunilor sale, ca să crească dasupra florile pe veci pierdutelor, în veci neuitatelor tinere sfinte amintiri...*

Și de această dată, cum făcuse după fiecare dintre întâlnirile sale cu semenii, dar acum mâhnit de atâtea deziluzii, Poetul se întoarce la Domnul, în virtutea promisiunii inițiale de fi primit oricând:

– S-a isprăvit, Sfinte Petre; mă simt zdrobit de atâtea plimbări!...

Și-i povestește pe larg cu multă obidă, dar într-un stil nobil și susținut, toate câte le-a-ntâmpinat.

Mișcat de toate astea, purtătorul cheilor cerurilor intervine pe lângă instanța supremă:

– Doamne – zice Petre – eu știu ce i-ar trebui lui...[...] *Nu-i vreun lucru mare: o cutie cu penițe, un clondir cu cerneală și trei topuri mari de hârtie.* Plecând Poetul de la Curtea Raiului *foarte mulțumit*, în scurt timp isprăvește hârtia și cerneala; Sfântul îi mai dă *două clondire și patru topuri.*

Peste o lună iar...Pătrunși de importanța economisirii resurselor, stăpânii destinelor lumii îi recomandă cumpătare și apoi comentează înde ei:

– Petre, bun băiat o fi ăsta; dar e cam...

– Cam cum, Doamne?

...– Cam...găgăuță...Nu și se pare și ție?

– De! Doamne – răspunde Petre – fiecare cu partea lui!

Aceasta este, deci, *partea poetului* într-o lume în care bunurile au fost apucate cu japca de cei mai iuți de mână sau de picior și aceasta este răsplata de Sus pentru cel pierdut în contemplarea Înaltului:

– La tine eram! zise Poetul. Ochiul meu țintea la fața ta; urechea mea la armonia cerurilor...

Ni se pare acum limpede că textul respectiv, oricum l-am califica, povestire sau schiță sau orice altceva, nu este o simplă prelucrare, chiar dacă reproduce destul de fidel unele detalii ale unui model originar; esența înțelesului său stă în definirea explicită a celor două elemente contrastante: rostul și răsplata Poetului, adică, într-un cuvânt, *partea* lui. Iar din aceste componente gemene, mai semnificativă ni se pare cea dintâi, cea care definește menirea, rostul poetului: acela de a *ținti* fața înțelesurilor absolute și de a percepe armonia celestă; comparativ cu un asemenea preț superlativ, orice răsplată care ar fi să completeze *partea* rămâne derizorie.

Sunt înțelesuri care pot așeza acest text în programul de temelie al unei întregi opere; cum se face practic aceasta, cum adică textul limitat al unei singure povestiri iradiază peste toate componentele întregului, spre limitele lui, am aflat deja, din încercarea de demontare a mecanismelor textului teatral al lui Caragiale. Funcția instauratoare a unei povestiri inaugurale vedem că se conservă și se transmite; amănuntele de decor sau regie narativă nu fac decât să o pună într-o lumină mai deplină.

Dar aceasta înseamnă că și de la celelalte texte construite pe sau plecând de la vechi constante narative, structuri antropologice ale imaginarului, desprinse din mythos-ul genezei, ne putem aștepta la astfel de intenții programatice. Să încercăm decriptări de acest fel. Cea mai lesnicioasă poate fi pentru textul intitulat *O invenție mare,* în care protagoniștii principali sunt Dumnezeu și Diavolul, partenerii creației primordiale din mitologia românească. Fabula mistică pleacă de la nimicnicia genului uman, pentru care se caută o soluție divină:

A venit într-o duminică Aghiuță la Dumnezeu, și zice;

– Doamne! ce tot îți mai bați capul cu oamenii ăștia?...Nu-i vezi Sfinția-Ta ce secături sunt?... Dă-mi-i mie odată și te mântuie de ei! Păcat de grija Sfinției-Tale: sunt răi și proști!

Cum Domnul nu crede acuzele diavoleşti şi cere probe, Aghiuţă *a intrat tipa-tipa în cetate şi numaidecât a şi-ntâlnit pe un neamţ c-o barbă lungă până-n brâu.* Povestea continuă cu un haz ascuns, cum numai textul caragialean poate performa:

– Guten Abend! – Guten Abend! – Wie geht's? wie steht's?, Herr von Guttenberg? [...]

Şi... s-a-mprietenit amândoi, şi, de colea până colea, mai una, mai alta, s-au dus la berărie.

Ce-or fi vorbit ei acolo, ce s-or fi sfătuit, ce i-o fi şoptit neamţului – Aghiuţă ştie; destul că neamţul n-a putut dormi toată nopticica de gânduri...Pe urmă şi-altă noapte şi altele multe tot aşa; nu putea omul să-nchiză ochii. S-a bătut cu ideile şi cu planurile, s-a sucit, s-a-nvârtit, s-a chinuit până i-a dat de rost şi... a născocit în sfârşit tipografia.

Iar produsul acestei născociri avea să fie proba zdrobitoare a nimicniciei neamului omenesc; astfel încât, potrivit legământului iniţial, Domnul îl lasă pe acesta în plata Diavolului, care îi mai învaţă *pe oameni să facă Biblioteci şi Academii naţionale, ca nu cumva vremea să le prăpădească înţelepciunile!*

Cum vedem, proza lui Caragiale îşi organizează o mitologie a începuturilor, care îşi subsumează mitologia scrisului (poeziei) şi pe cea a tipăriturii; sensurile primordiale sunt dispuse după o strategie destul de complicată: poezia are, iniţial, un sens pozitiv înălţător, de ţintire spre absolut şi încadrare în armoniile cosmice, dar statutul ei social coboară pe muchia derizoriului; tiparul, în schimb, care ar fi să fie expresia veşnicită şi multiplicată în semn grafic a creaţiei, stă sub semnul inspiraţiei demonice şi cumulează, eternizată şi multiplicată la infinit, nimicnicia omenească. O variantă a temei putem identifica în povestirea *Norocul culegătorului*; prototipul mitologic este respectat întru torul:

A fost odată un băiat sărman; şi făcându-I-se Maichii Precistii milă de el, s-a prefăcut călugăriţă şi i-a ieşit înainte când bătea el hoinar drumurile. Ca să-l procopsească, Maica Sfântă, în chip de stareţă, *l-a dus la o tipografie şi l-a băgat ucenic; i-a dat ceva mărunţele pentru covrigi, l-a blagoslovit şi s-a dus.* Fabula arată mai departe cum ucenicia şi apoi meseria de culegător nu i-au adus bietului om decât necazuri, sărăcie şi boală. Făcându-I-se iar milă de el, Maica Precistă s-a rugat de fiul ei: *dă-i şi lui un dar: pentru fiece bârfire ce-a trecut pân degetele şi pân vingalacul lui câte trei parale, câte două pentru fiece minciună şi câte o para pentru fiecare două nerozii.* După cât a trudit sărmanul din poveste pe acest ogor al

deșertăciunii omenești, o adevărată comoară: *și astfel s-a procopsit culegătorul nostru și a mulțumit maichii stareții că-i menise așa de bine.*

Recursul la mitul genezei are o finalitate precis conturată: în eposul caragialean, lumea se creează, încă o dată, prin intermediul meșteșugului scrisului sau/și al tipăririi, dobândind un dublu al ei, care este cel al creației prin poezie și al conservării acesteia prin tipar; astfel restituită, ea conține două dimensiuni fundamentale și contradictorii: înălțimea poeziei, de inspirație divină, și deriziunea fleacurilor și insanităților eternizate prin meșteșugul diavolesc al imprimării și răspândirii lor. Nu este un simplu joc de-a prelucrarea unor motive folclorice, acesta; concepția autorului cu privire la sensul originalității și la semnificația prelucrării este limpede, de altfel: originală și importantă, deci, este turnura expresiei textuale, care creează opera, izvorul fiind un fond comun și vechi de când lumea, pentru că povestea s-a născut odată cu lumea și lumea odată cu povestea și lumea fără poveste nu poate fi. De altfel, câteva accente de detaliu ale textului, sesizabile fie și numai în fragmentele citate de noi, ne arată că autorul, prin grija specială tocmai pentru această turnură, îi acordă special regim de atenție. Dacă ar fi să reținem numai citatul eminescian, despre mâinile *subțiri și reci* ale femeii și încă ar fi de ajuns. Căci nu poate fi o simplă întâmplare, și nici un joc gratuit sau, Doamne ferește!, ironic. Caragiale a chemat sintagma cu un atât de puternic parfum în deplină conștiință a rezonanței majore, a trimiterii sigure, cu totala încredințare că va fi receptată ca atare, în zona marilor taine și semnificații.

Nu altfel stau lucrurile cu celelalte povestiri cu aparentă sursă folclorică; în *Poveste*, subintitulată *Imitație*, este vorba de *un împărat ș-o împărăteasă, care aveau trei feciori: ăl mai mare să fi avut șapte anișori, ăl mijlociu vreo șase și Prâslea vreo patru.* [...] *Odată, împăratul pleacă la vânat după fiare cu o sumedenie de curteni; și merg ei cât merg călări pân păduri, pân munți, și numa-ntr-o livede răcoroasă, când se opresc să mai răsufle caii de atâta urcuș, aud niște miorlăituri, să fi zis că e vreun cotoi sălbatic or cine știe ce lighioană.*

Firește că *împăratul și împărăteasa* reprezintă perechea umană primordială și eternă, iar cei trei fii ai lor completează întregul unei familii fundamentale; vânătoarea este, desigur, una rituală, în care urmează să se întâmple un eveniment capital, iar miorlăiturile vin de la un prunc *pierdut,* care urmează să fie *găsit*, pentru completarea fabulei cu elemente semnificative pe potrivă. Căci problema care se pune este una existențială și privește șansa continuității principiului familial, din care decurge

continuitatea spiței și a destinului uman; deci cu care dintre descendenții familiei împărătești, ai familiei etalon, se va însoți, când va veni timpul, fata găsită? Firește, cu Prâslea, după cum prescrie schema oricărui basm, dar cum în fiecare basm se desfășoară o suită de întâmplări nu atât miraculoase, cât exemplare, care mijlocesc sau ilustrează alegerea, și în textul de față, frații dețin câte un obiect miraculos, simbol al șansei fiecăruia. Numai că puterile lor magice sunt greu de comparat, iar rolurile jucate de toți în salvarea fetei sunt complementare. Alegerea cade totuși asupra lui Prâslea. De ce?. Să fi fost atuul lui mai important? Greu de hotărât, numai că Prâslea e Prâslea: *Nu știi dumneata – răspunde povestitorul* [pe care autorul textului îl pune în dialog cu cititorul] – *cum se isprăvesc toate poveștile cu trei feți logofeți? Pe cine era să iubească fata?... Pe Prâslea.*

Cum vedem, finalul dezghioacă *povestea* din învelișul ei de convenție și arată realitatea umană care există sub acesta, locul comun al *fiului cel mic* din trama basmului fiind felul de a numi, în limbajul semnelor acestuia, pe *cel iubit.*

În *Mamă,* din învelișul superficial al fabulei, este mai greu de desfăcut un înțeles liniar și limpede; după începutul caracteristic: *A fost odată un împărat și o-mpărăteasă sănătoși și voinici, dar tot mâhniți, fiindcă de aproape zece ani, de când se luaseră, duceau degeaba dorul unui copil măcar.* După care urmează: *Venind vremea să plece împăratul la război departe, cum trebuie să se-ntîmple oricărui împărat din poveste, după ce și-a sărutat soția, i-a zis:*

– Măria-ta, eu acuma plec și numa Cel-de-sus știe cînd m-oi întoarce. Să te găsesc sănătoasă! Dar să știi că la-ntoarcere trebuie să găsesc și copil în casă; de unde nu, pîine și sare cu mine nu mai mănînci!

Secvențele curg în continuare, după tiparul basmului: necăjită foc că nu va putea îndeplini porunca soțului ei, împărăteasa găsește, într-o *pădure,* locul comun al tuturor virtualităților originare, *o țigăncușă zdrențăroasă și lihnită, stînd jos pe o buturugă în acea singurătate, cu un dănciuc aproape gol în brațe...* Ceea ce se întîmplă este cât se poate de previzibil: puiul de țigan devine pruncul împărătesc atît de dorit, iar mama lui naturală, doică la curte; copilul crește deștept, voinic și frumos, după prescripțiile modelului narativ, și se bucură de dragostea noilor săi părinți, dar mai ales a doicii sale. Când ar fi fost ca firul poveștii să curgă printr-o întîmplare decisivă din arsenalul specific, fabulos sau eroic, el se deapănă într-un episod cu aer comun, de existență banală: venind vremea de însurătoare pentru fecior, de câte ori împărătești lui părinți îi găsesc cîte o pereche, care mai de care mai

înaltă în rang, mama doică are ceva împotrivă: pentru fosta țigăncușă, ajunsă sfătuitoare de taină și reper important la curtea împărătească, nicio mireasă nu era potrivită; de aici ceartă și:

Împăratul a zis una, împărăteasa două, doica nouă... au început să se-ntețească femeile la vorbă, și din vorbă la împunsături, și de-acolea, ceartă la toartă...[...] *Doica, înfierbîntată grozav, a țipat o dată, ah! și a leșinat.*

Sări, toți... O descheie la sîn și dă-i cu oțet de trandafir.

Vine și Florea:

– Mamă-doică!și-ncepe să se vaite ca un copil mic și să se bată cu pumnii-n cap:

– A răpus-o pe mama-doica!... Aoleo!... nu mai e de rană!

Împărăteasa – leșină și ea.

Împăratul, strașnic de turburat de toate astea, strigă:

– Eu stric, că m-apuc să vorbesc politică cu niște femei nebune!

Firește că a fost, cum se spune astăzi, pe a doicii și că Florea-voievod a luat o fată de împărat, chiar dacă *s-a făcut război pentru asta,* și firește că așa-zisul basm se încheie cu o nuntă, după tot tipicul:

Cînd s-a făcut nunta aceea strălucită cu mari petreceri în grădinile împărătești, toată lumea s-a-nveselit; dar mai mult ca toți, doica.

A privit lung la mire și la mireasă, cum se plimbau prin grădină, încet, strâns alături, șoptindu-și unul altuia cine știe ce nimicuri tinerești, i-a arătat soțului ei și, strălucindu-i ochii de mulțumire, a zis:

– Așa da, Floric-al mamei! Așa înțeleg și eu!... Să ia fiecare pe potriva lui!... așa trebuie!

Chiar și numai în fragmentele pe care le-am ales pentru ilustrare, textul cuprinde câteva mici semnale, le-am numit indicatori, care ne pot stârni cel puțin un dubiu asupra caracterului eminamente fabulos, asupra purității modelului basmic, cu alte cuvinte; căci, oricât ar fi ele de fine, aceste întorsături de frază sau particularități nu sunt nici simple ornamente de stil, nici răsfățuri de tip caragialesc. Ele semnalizează ceva mai important, dacă nu chiar fundamental pentru semnificația textului; căci dacă împăratul din poveste, în culmea exasperării, spune: *Eu stric, că m-apuc să vorbesc politică cu niște femei nebune!*, întocmai cum ar fi zis, la locul și la vremea lui, un jupân Dumitrache, nu înseamnă că, în basmul cult pe care i-a cășunat scriitorului să-l scrie spre bătrînețe, ca un fel de exercițiu stilistic, la vremea înțelepciunii și a rememorărilor, el a ținut să picure ceva culoare locală, pentru a-l face mai expresiv și mai atrăgătoare. De unde! Această întorsătură de frază, ca și altele, ca și întreaga scenă și, mai ales, ca și litera apăsată a

replicii din final sunt semnale că textul respectiv ţinteşte spre un regim aparte, altul decît acela al unei simple *prelucrări* sau *adaptări* a unui *motiv folcloric*; solemnitatea liturgică de poem al genezei, a părţii de început din *Partea poetului*, este înlocuită, aici, prin familiaritatea apropiată care ne poate trimite spre înţelesurile condiţiei umane celei mai comune. Împăratul şi împărăteasa sunt cifre de cod narativ ale acesteia, semne ale condiţiei umane esenţiale, a cărei alură imperială traduce demnitatea unicităţii; varietatea rasială, introdusă prin cifrul ţigăncii şi al fiului ei, ajuns Florea-voievod, asemenea, nu traduce un detaliu realistic dintr-un ansamblu de tip mimesis, ci nu mai mult decât o stare de ierarhizare într-un ansamblu de existenţe; iar finalul e departe de a transcrie un înţeles ideatic foarte clar şi precis, ci numai predispoziţia firii umane, de natura unei slăbiciuni constitutive, de a ţinti spre trepte cu atât mai înalte cu cât ea se află mai jos situată. În fond, are dreptate cine nu acordă unor astfel de texte cine ştie ce importanţă, în sensul că ele nu comunică o filosofie prea complicată, dar greşeşte profund şi cine le încadrează între simplele exerciţii de stil prin prelucrare. Ele fac parte dintr-o linie narativă importantă, foarte aproape de, dacă nu chiar suprapunându-se peste axul principal al literaturii lui Caragiale, care, începînd prin a statua semnificaţia fundamentală a existenţei umane în generalitatea sa, cu *partea* care i se rezervă celui care îi descifrează misterul şi îi percepe armonia internă, se interesează de condiţia individuală, prin încercarea de a descifra mecanismul atracţiei generale dintre inşi.

3.3.2. INSTANŢA AUCTORIALĂ APARE CA VOCE

Am urmărit paralelismul posibil dintre povestirea instauratoare din teatru şi cea din proza lui Caragiale pe o primă treaptă a lui; aceasta priveşte funcţia acestui modul narativ de a institui, în cazul dramaturgiei, o construcţie fictivă de o anumită dimensiune, după cum am văzut, variabilă de la piesă la piesă; în cazul prozei, povestirile respective deschid perspectiva unui ansamblu existenţial în dimensiunile lui absolute, aşezat pe temeiuri ce îi respectă totalitatea şi îi decid destinul: întregul lumii ca dar dumnezeiesc, prestaţia umană fie ca laudă a acestui dar, parte din armonia cosmică, fie ca pradă, depreciere a lui; apoi, fiinţa umană individuală în pulsiunile ei de iubire sau ambiţie deşartă.

Dar paralelismul acesta poate fi urmărit încă un pas mai departe; în piesele de teatru povestirea instauratoare face parte din partitura verbală a

câte unui personaj, de obicei, cel care ține sensurile esențiale ale fiecăreia, este rostită de acesta. În acest caz, actantul respectiv este o *voce,* dicțiunea și suflul lui personal o impregnează până la ultima ei fibră. Și povestirile instauratoare din proza lui Caragiale se trădează ca partitură a unei astfel de *voci*; dovadă, marca lor personală, timbrul particular și, mai ales, acele câteva semne care corespund unor ecouri mai depărtate. Astfel, nu se poate ca *mâinile subțiri și reci* să nu trimită la întregul complex al relațiilor și raportărilor dintre Caragiale și Eminescu, la textele cu titlurile *Ironie* și *Două note,* dar și la materialul biografic care le înconjoară și care, în toate substraturile sale, poate fi abordat și descifrat prin mijloace care țin de sociologie, psihologie și chiar psihanaliză. Dar nu numai atât; câteva rânduri mai sus de *mâinile subțiri și reci,* personajul care avea să-i răpească poetului pe tocmai purtătoarea acestor insemne inconfundabile este introdus în scenă prin scurte notații de cea mai pură extracție caragialeană: *La o răspântie, iată că se întâlnesc, în bătaia unui felinar, cu un bătrân gros și pântecos, roșu ca morcovul și* cam prea foarte vesel... Iar peste puțin, ajuns din nou la Porțile Cerului, Poetul *povestește pe larg cu multă obidă, dar într-un stil nobil și susținut, toate câte le-a-ntâmpinat.* La care trebuie să adăugăm, desigur, replica împăratului din *Mamă: Eu stric, că m-apuc să vorbesc politică cu niște femei nebune!*

Nu poate fi îndoială că, în comparație cu textele teatrale, în care povestirea instauratoare aparține, de fiecare dată, altei voci: jupân Dumitrache, Conu Leonida, Pristanda sau Iordache, în teritoriul prozei propriu-zise, vocea care rostește cuvintele inițiale este una singură; să fie ea, oare, a autorului? Putem aplica și extinde ancheta și nu credem că sunt șanse să obținem alt răspuns; în adevăr, sunt argumente directe și indirecte care pot certifica acest lucru: vocea povestirii instauratoare este vocea auctorială. Numai că, acceptând această premiză, cu toate consecințele ei, și completând-o cu observații asupra altor texte, se poate ajunge la constatarea că, deși unică, vocea auctorială, în proza lui Caragiale, cumulează mai multe variante. Deocamdată, așa cum a rostit ea textele pe care le socotim instauratoare pentru întreg ansamblul prozei respective, nu poate fi îndoială că această voce este vocea autorului, că acest autor nu poate fi altul decât persoana care, în viața civilă a timpului său, a purtat acest nume și care, mai târziu, a intrat cu acest nume: Ion Luca Caragiale, a dobândit un loc de faimă în istoria literaturii dar că, pentru stadiul sau momentul respectiv, persoana pe care o numim astfel preferă deghizamentul anonimatului pe care îl ornează, însă, cu cîteva destul de grăitoare semnale de identificare;

deci o mascare într-un anonimat recognoscibil, funcționând în virtutea unui pact de recunoaștere și nedesconspirare, între autor și cititor.

De la această primă stabilire, de principiu, granița dintre textele dramatice și cele propriu-zis narative, în întregul operei lui Caragiale, ni se pare altfel decât până acum și mai sigur trasată: în literatura teatrală, aproape putem spune că autorul nu există decât în sumarele și foarte precisele indicații scenice ori că s-a ascuns îndărătul construcțiilor sale, care sunt lăsate singure să se manifeste; pe când literatura narativă reprezintă terenul pe care se anunță un vast dialog al autorului cu cititorul său. Se vede însă, acum, că această parte a operei literare a lui Ion Luca Caragiale este ca și scanată, în întregul ei, de două mișcări de cuprindere, ca două traiectorii în mers, diferite, pornite și ghidate din direcții diferite. Este, pe de o parte, o rază de acoperire tematică, i-am putea spune, care face să prindă contur marile componente problematice, cu articulațiile lor, începând cu sensul existenței globale, așa cum a fost el receptat și particularizat în *Partea poetului,* continuând, apoi, cu problematica umanului și a individuației, inaugurată în *Poveste* și *Mamă,* pentru a se rotunji cu dubla semnificație a scrisului în *O invenție mare* și *Norocul culegătorului.* Pe de altă parte, vocea autorului, cu ipostazierile sale, de la cea dictată de pactul anonimatului, stabilit între autor și cititor, până la aceea în care emisiunea textuală provine de la persoana fizică legitimată cu un nume și o stare civilă, așază, la rândul ei, textele respective pe grupe și în ierarhii care îi compun aspectul mozaicat pe care-l cunoaștem și-l recunoaștem.

Evident că, pentru o astfel de sistematizare complexă, cu o dinamică necontradictoriu încrucișată, puterea criteriului cronologic al diferitelor componente este în vizibilă scădere; datele mai mult sau mai puțin precise, ale conceperii repetatelor transcrieri și prelucrări, ca și cele ale publicărilor, iarăși repetate, luate ca atare, ca repere calendaristice precise nu mai sunt, de acum, decisive; construcția operei caragialene în timp apare ca o operațiune arhitectonică mult mai complexă, îndrumată și activată nu de un trend linear continuu și progresiv, ci de un fluid sinuos și elastic de autoformare, care își poate găsi echivalent mai degrabă în domeniul proceselor biologice naturale.

Cu atât mai anevoioasă ar fi să fie, deci, ghidarea obiectivului de receptare și interpretare pe harta dinamică a unui material atât de fluctuant. Se pot găsi repere mai vizibile, e drept, dar e nevoie mereu de anticipări și reîntoarceri, de coborâri la nivelurile unde detaliile scapă logicii. Și, în fine, o ultimă observație preliminară: funcționarea chiar și numai a acestor simple criterii poate decide aproape fără drept de apel în problema destul de

sensibilă, complicată și, în orice caz, nerezolvată până acum a raporturilor sau graniței dintre literatura publicată de I.L.Caragiale însuși, în timpul vieții sale, în volume, și cea rămasă prin periodice; oricâte sugestii tematice sau formale, oricâte argumente sau mărturii ar putea adăuga aceasta din urmă la dosarul interpretării și valorizării operei integrale a scriitorului, ele nu vor fi niciodată hotărâtoare în cauzele aflate în dezbatere; rolul și aportul lor pot să fie reale, într-o măsură sau alta chiar apreciabile, dar niciodată decisive. Pentru că ceea ce este de decis și, mai ales, ceea ce este important de decis se decide prin masa strategică pe care se află textele investite cu încrederea deplină a autorului lor; ele sunt cele care, într-o instanță privilegiată, conțin, poartă cu sine și pun în lumina de care este nevoie sensurile importante și revelatoare pentru formula interpretativă și șansa valorică a acestei opere. Din ele, mai ales, se poate afla și prin ele, cu precădere, se poate răspunde la întrebările hotărâtoare, cele care contează cu adevărat pentru o interpretare critică: ce fel anume de scriitor și cât de mare este autorul lor?

Văzută ca un univers întreg și complet, pe care îl inaugurează și-l instituie ca atare expresia narativă a genezei sale, proza lui Ion Luca ni se dezvăluie, treptat, prin componentele sale, interpretate, de această dată, printr-o grilă eliberată de încărcătura prejudecăților critice, vechi de mai bine de un secol, ca o încercare de a îmbrățișa sensurile lui de ansamblu și de a răspunde la întrebările lui fundamentale: care este mecanismul esențial al existenței universale și cum funcționează el? Ce loc ocupă individul uman în această construcție complexă și cum se definesc sau sunt definite, el și destinul lui, în încurcata complexitate de factori care îl veghează sau influențează? Firește că, între aceștia, cel istoric ca și cel geografic au o pondere însemnată și un rol pe măsură, dar perspectiva deschisă spre universal, în ale cărui linii de fugă se înscriu, în mod firesc și necesar, și traiectoriile componentelor luate în parte, reprezintă un semnal cât se poate de limpede că exercițiul auctorial, care poate fi numit, în alți termeni, creativitate narativă, nu țintește numai la acest nivel al pitorescului determinat de timp și de loc. Este momentul să răsturnăm raporturile interne ale formulei prin care ne propunem să-l înțelegem pe Caragiale-tatăl: față cu luarea în stăpânire critică a ansamblului operei sale și cu anularea opticii discriminatorii, care separa între texte majore și texte sau exerciții minore și punea, între acestea din urmă, pe cele care erau taxate drept prelucrări mai mult sau mai puțin simple, dar și față cu procesul adesea zgomotos de răsturnare a ierarhiei interne a operei sale, de reabilitare a sectorului ei

BCU "LUCIAN BLAGA" CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

minor, pentru noutatea exercițiului scriptural pe care adesea îl conține, acest scriitor nu mai poate fi definit nici numai ca un mare, chiar genial realist, maestru al criticii și satirei care își permite răgazuri sau momente de destindere prin sondarea comorilor folclorice sau testarea adâncimilor armoniei universale prin periodice îmbăieri în evenimente simfonice, și nici numai ca un precursor autohton al experimentalismului de diferite nuanțe. Raporturile se anunță cu totul altele: întrebările adresate necunoscutului, misterului existenței, pe care iubitorul simfonismului german le deslușea în cadențele concertelor ascultate la Dresda sau Leipzig și care sunt mai puternice decât cele pe care le pot presupune anticipările, oricât de îndrăznețe, de tehnică narativă, din unul sau altul dintre exercițiile sale luate izolat, sunt cele care răsună, cu de la sine putere, în propria lui operă; fiecare grupare textuală, mai întinsă ori mai concentrată, de la *Temă și variațiuni* la *Două loturi*, prin *Ultima emisiune, Situațiunea* și chiar prin *Bubico, D-l Goe* sau *O zi solemnă*, nu reprezintă altceva decât căutarea unui răspuns la cioburi sau fragmente din neliniștitoarea întrebare, aceea, cea mai mare, ultima, izbituri în poarta cu care misterul existenței este ferecat cu șapte lăcate. Exercițiul lecturii vechilor cronici, al redeșteptării bătrânelor mituri, ca și cel al urmăririi programului simfonic reprezintă mijloacele dintâi, cele mai vizibile, prin care vechea întrebare își caută abordări sau formulări mai potrivite; pentru ca ductul narativ al restului operei sale, publicată în timpul vieții, să le completeze cu altitudinile de vârf ale performanței.

Din moment ce am început noua lectură a operei lui I.L.Caragiale cu textele teatrale, le putem folosi tot pe ele ca treaptă pentru pasul următor în acest demers; în fond, intrarea în universul prozei s-ar putea face pe mai multe trasee, fiecare din ele având atât avantaje și dezavantaje evidente, cât și acea notă de convențional pe care o are orice element dintr-o construcție abstractă. Nu atât locul de intrare este important, cât spațiul unde se intră, faptul că teritoriul în care urmează să se exercite interpretarea și pe care, de fapt, operațiunea exegetică îl și definește este perspectiva de o cu totul altă concepție asupra întregului operei.

Ne poate servi drept inel de legătură cu textele teatrale nu numai și neapărat forma dialogală în care sunt dispuse câteva dintre textele lui narative, cât faptul că este sau nu este prezentă vocea auctorială în aceste texte. Astfel, față de piesele de teatru, în care vocea auctorială era cu totul disimulată de aspectul cu desăvârșire impersonal al indicațiilor de regie, câteva texte în proză continuă această procedare. Așa sunt, în primă instanță, *Un pedagog de școală nouă* și *Art. 214*, în care, chiar dacă o anume turnură

colocvială a textului dintre replici ar putea presupune un grad de personalizare a vocii auctoriale, este evident că instanța auctorială ține cu tot dinadinsul strategiei de exprimare să se de-personalizeze, să îmbrace acea ținută de convenție cât mai obiectivă. Căci vorbește, oare, în cele ce urmează, o anumită persoană, eventual cea a autorului care a și scris textul respectiv?: *Vom da aici mai la vale conferența în rezumat, apoi câteva note, luate după natură, despre activitatea în* praxă *a eminentului pedagog.* Nici recomandările privind descifrarea cât mai corectă a pronunției accentuat dialectale a personajului, în care se poate descoperi chiar intenția formală a unui pact între autor și cititor, nu alterează cu nimic ținuta impersonală pe care *vocea* și-o impune: *Trebuie prealabil să spunem că d-sa, totdeauna înainte de* e *și* i, *pronunță pe*...și așa mai departe. Este adevărat că, din punct de vedere strict formal, adică elementar gramatical, textul este pe deplin personalizat; dar tot atât de adevărat este că această personalizare manifestă este dublată de o la fel de manifestă și de perfectă urbanitate aparentă a aceluiași text. Aici, însă, se află fisura și capcana: civilitatea absolută a exprimării auctoriale contrastează profund, radical, absolut chiar cu grosolănia *figurii* portretizate prin text; căci, atenție mare!, „personajul" caragialean nu este numai caricatural prin limbaj și pronunție, ci mai ales condamnabil prin comportare. Tratând cu maximă civilitate un astfel de „prototip" subuman, textul vocii auctoriale se așază într-o situație delicată, subminându-și propria credibilitate. Dar pierzându-și credibilitatea pe o dimensiune, *vocea* nu o poate deține pe nicio alta, inclusiv pe aceea a personalizării. Și, atunci: cine *vorbește* cu adevărat în aceste texte? Autorul își asumă, cu o anumită ostentație descifrabilă în detaliile intime, răspunderea lor, am putea-o numi gramaticală, adică strict formală, dar tocmai prin acest joc de-a ostentația/ascunderea el se îndepărtează și chiar se leapădă de orice legătură cu ele. Încât prototipul pe care l-a imaginat fantezia creatoare a prozatorului este lăsat să plece în lumea fanteziei scrisului, cititului și comentariilor cu propriile lui puteri, așa după cum l-a conceput demiurgul său impasibil și apropiat/depărtat.

Iar valoarea bucăților de proză adunate de autorul lor sub un titlu generic tocmai în asta constă: în posibilitatea de construcție imaginativă a unei *figuri* de narativitate prin mijloace așa zicând în relief sau de contrast, care „sculptează" mai evident, mai plastic, mai încărcat de valori senzitive decât orice alt mijloc. Procedeul luat din textele scrise pentru teatru, în care vocea auctorială este de-personalizată până la a deveni un instrument strict mecanic, este perfecționat printr-un simulacru de personalizare care nu face decât să o de-personalizeze mai eficient.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În *Art. 214,* ostentația personalizării manifeste, dar false, printr-un pact cu cititorul, pare a lipsi sau măcar a fi atenuată; textul (vocea) auctorial(ă) pare a tinde spre acea neutralitate deplină care este semnul unei de-personalizări reale; este acea voce ascunsă pe care o transcriu cu litere cursive autorii ca indicații pentru regizori, scenografi și actori, vocea care rostește:

Un biurou de avocat. Ora 9 dimineața.

Avocatul, un licențiat începător, stă la biuroul său, studiând niște hârtii.

O cocoană intră urmată de un tânăr.

Este adevărat că, în continuare, până a nu da cuvântul figurilor pe care le pune în scenă, adică în pagină, vocea auctorială își continuă misiunea; dar nu în sensul prin care ar câștiga în prezență personalizată:

Cocoana este îmbrăcată, cum purtau înainte vreme mahalagioaicele, cu barej havai legată la cap, rochie și pieptar de lână de aceeași coloare, și un tărtănaș conabiu, făcut cu igliță; în mâni, mănuși de imitație de mătase fără dește. Și textul *vocii* urmează cu compunerea feței, a gesticulației și înfățișarea însoțitorului cocoanei. Sporind textul, vocea continuă să rămână impersonală pentru că, în fapt, adausul nu completează funcția sau prezența vocii; el sporește și dă consistență nivelului de realitate/ficțiune pe care îl trimite „în scenă", în scena textului, și îl instituie prin aceasta.

Pe cât de ușor pe atât de instructiv sunt de comparat, din acest punct de vedere, cele două texte interpretate până acum: *Un pedagog de școală nouă* și *Art. 214.* În cel dintâi, nivelul de realitate/ficțiune nu este încă independent; pe de o parte, pentru a se manifesta, adică pentru a se afirma, mai are nevoie de asistența unui adevărat pact de complicitate între autor și cititor, care să dea, spre exemplu, expresie cât de cât adecvată felului particular al vorbirii; pe de alta, el nu are consistența materială necesară pentru a se manifesta autonom, ceea ce obligă pe autorul (demiurgul) său să-l exprime *povestindu-l* în mai multe secvențe. Pe când, în *Art. 214,* după ce este imaginat (conceput) și trimis (pus) în scenă (pagină), planul de realitate fictivă se comportă autonom, exprimându-se și definindu-se prin puterea internă a propriilor determinări de tramă narativă și comportament expresiv.

Este ceva ce vine din teatru, dar care, pe de o parte, limitează o anume tendință din poietica teatralității, iar, pe de alta, o lărgește; o limitează în sensul că, având elementele principale constitutive în vocea auctorială impersonalizată și planul (planurile) realității ficționare, ca și piesele sale, proza lui Caragiale lucrează, deocamdată, cu un singur astfel de plan.

Teatrul lui era, am văzut, în principal, un joc combinatoriu între mai multe planuri de ficțiune; proza, neavând, în primul stadiu, cu cine intra în astfel de combinații, singurul plan de ficțiune care o compune, pentru a se defini prin manifestare și a-și împlini așa zicând misiunea în acest fel, este obligată să se rezume la a-și consuma propriile resurse de conflict și tramă narativă. Este urmarea faptului că textele respective nu mai arată atât de clar *lucrurile care atrag materia sensibilă laolaltă cu contrariile lor*, deci nu mai conțin, în mod explicit, principiul dramatic; căci care să fie contrariul *lucrului* care este celebrul pedagog? Sigur că acesta, contrariul, poate fi descoperit în întreaga atitudine, dispreţuitor ironică, a autorului-demiurg; numai că aceasta este doar o *atitudine*, materializată, eventual, într-o anume întorsătură de tactică narativă, iar nicidecum într-un *lucru*, care să fie contrarul altuia. După cum nici în celălalt text, *Art. 214,* nu putem identifica acel contrariu; nefiind niciuna dintre celebrele perechi față de cealaltă, pentru că sunt opuse, dar nu contrare, ci dimpotrivă, asemenea, acel contrariu este încă mai adânc mascat de impersonalitatea de cvasi-absolută urbanitate a vocii care pronunță acele surogate de „didascalii". În același timp, însă, cum se vede destul de bine din bucățile analizate până acum, pentru a se afirma, prin manifestare, cât mai convingător, odată cu această derulare a propriei virtualități narative, planul ficțional aspiră spre o consistență sporită mai ales în puterea de sensibilizare, dar fără suportul unei cu adevărat productive contradicții. Atâta doar că pitorescul cam abrupt și unidirecționat din *Un pedagog de școală nouă* sporește și se rafinează, primește altă consistență în *Art. 214*, rămânând, însă, egal de unidirecționat.

În textul intitulat *Mitică*, a cărui singură figură de actant a fost interpretată, până acum, exclusiv din unghiul de vedere al resurselor și determinărilor lui socio-morale și pitorești, vocea auctorială este de-personalizată până la a se manifesta doar prin simpla citare a vocii unicului personaj, căruia îi cedează total replica. Planul ficțiunii se află singur cu sine însuși, iar pentru a se manifesta, în lipsa pastei de culoare a sensibilului, este obligat să se afirme sporind prin aglutinare, după cel mai elementar principiu al reproducerii organice, în care sporul natural se face prin multiplicarea unicatului inițial; bucata este o colecție de replici de aceeași tonalitate, cam cu același înțeles și cu un comun mecanism al umorului sau poantei, care construiesc așa-zisul său personaj. În *Justiție*, de asemeni, ficțiunea este din nou singură cu sine însăși, atât de singură încât vocea auctorială nu mai apare nici măcar ca o prezență formală și poate fi presupusă numai dacă se imaginează ca atare procesul complet al scrierii

textului; accentul cade, aici, numai pe substanța pitorescului, iar efectele, ca și valoarea bucății nici nu constau în altceva; sunt câteva serii succesive de manifestări ale pitorescului, destul de păstos, în vorbirea și comportamentul personajului, încadrate și susținute în textura de ansamblu, al cărei interes epic stă în așteptarea și curiozitatea pentru deznodământul ciudatului proces care aduce în fața instanței personaje atât de ciudate, prinse în hora unei cauze ciudate și ea prin neclaritatea ei zemuind de culoare locală:

Jud. (impacientat): *Femeie, ce tot bârâi?... Răspunde odată lămurit la ce te-ntreb eu! Ce pretinzi d-ta acuma de la prevenit?*

Leanca (cu volubilitate): *Onoarea mea, domn'judecător, care m-a-njurat dumnealui, pardon facu-ți și dregu-ți, și mi-a spart clondirul, că nu vrea să-mi plătească...* (Cu obidă.) *Că eu sunt o fomeie sârmană, și e păcat! Vine dumnealui gol puşcă și bea până se face tun, și pe urmă, dacă am vrut să chem vardistul, dumnealui zice că mă sulemenește cu chinoroz și vrea s-o tulească, ș-a căzut peste tarabă și s-a făcut praf.*

Jud.: *Ce s-a făcut praf?*

Leanca: *Clondirul cu mastică; și pe urmă vrea să fugă.*

Jud.: *Cine?*

Leanca: *Dumnealui.*

Unitatea textuală, numită uneori schiță, alteori povestire, se încheie prin apogeul acestui fel de dialog adus în pragul absurdului într-o „poantă" cu un puternic apăsat accent final:

Leanca: *Da, domn'judecător, onoarea mea, săru'mâna, nereperată, cum rămâne?*

Prev. (maliții): *Las'că ți-o repereză domn'Mitică!*

Cum vedem, deși îi desparte bara la care i-a chemat justiția, nici de astă dată termenii formulei narative nu sunt esențialmente contrarii unul altuia; fiind contrari în detaliul anecdotic al justiției, sunt asemenea în substanța lor constitutivă de pitoresc realizat prin text. Nu foarte departe de aceste procedări se află textul intitulat *La Moși...*, în care există numai realitatea ca atare, adică ficțiunea pe care, prin convenția auctorială de ordin general, autorul propriu-zis o oferă cititorului ca realitate care se automanifestă, identificându-se prin aceasta; vocea auctorială, retrasă în anonimat, o construiește din cuvinte. Câteodată, numai, această voce ascunsă pare a se manifesta într-un joc paralel cu cel al realului (ficțiunii); niciodată, însă, nici această voce, nici un alt instrument narativ nu poate edifica vreun contrariu:

Vagoane de tramvai galbene şi albastre, tramcare, trăsuri boiereşti, căruţe mitocăneşti şi biciclete şi lume multă pe jos...De pe atâtea strade şi căi, ca de pe atâtea braţe ale unui fluviu uriaş, se varsă, ca-ntr-o mare zgomotoasă, pe bariera de la capul podului Târgului de Afară, valuri peste valuri de omenire. Precum este greu să se mai întâlnească două picături de apă odată ce au apucat să intre fiecare după soarta ei în largul mării, aşa ar fi şi pentru două persoane să se mai găsească, rătăcite o dată în învălmăşeala Moşilor, daca n-ar fi cuminţi să-şi hotărască mai dinainte locul şi momentul de întâlnire. De aceea foarte cuminte au făcut madam Georgescu a lui d. Mitică ceaprazarul şi madam Petrescu a lui d. Guţă de la minister şi cu tanti Lucsiţa, moaşa diplomată, de şi-au dat rendez-vous: *la trei ceasuri fix în pavilionul central la berărie – cine vine întâi aşteaptă pe ceilalţi.*

Există, în acest text, un semn limpede că vocea auctorială ţine cu tot dinadinsul, un dinadins care face, evident, parte din calculele de *poietică* narativă, să se ascundă în dosul ficţiunii pe care o construieşte din cuvinte şi pe care o împinge înainte, am putea spune, ca să ocupe întreg spaţiul textual; acest semn se află în finalul citatului, acolo unde, după ce treptat şi pe nesimţite, vocea auctorială începuse să se insinueze în text, odată cu *Precum este mai greu...*, ajungând chiar la o cvasi-prezenţă cu: *De aceea, foarte cuminte au făcut madam Georgescu...*, în încheierea paragrafului reprodus, vocea auctorială, abia înfiripată, lasă locul vocii actanţilor*: cine vine întâi aşteaptă şi pe ceilalţi*, stabilind, în acest fel, ceea ce am putea numi *regula jocului.*

De acum, prin acest scurt du-te-vino constând din pendularea între aterea de la regulă şi reinstaurarea ei, textul curge firesc, în virtutea unei orme a sa proprii, adică a poieticii narative care presupune automanifestarea strictă a ficţiunii, care, de data aceasta, este strict narativă şi absolut deloc dramatică; toate efectele lui decurg de aici şi alcătuiesc, până la urmă şi în totalitate, o secvenţă de ficţiune dinamică mustind de culoare locală, asupra căreia tronează şi pe care pare a o sintetiza şi reprezenta silueta corpolentă şi vorba peltică a coanei Moaşe, devorată de nesaţiul ei culinar, manifestându-se în repetate probe de voluptuoasă lăcomie, ca în adevărate „isprăvi":

În interiorul unui vagon închis al tramvaiului vechi, stau înghesuite, pe banchete şi-n picioare, treizeci şi patru de persoane suferind foarte tare. Între toate acestea, una sufere mai grozav – e cucoana Lucsiţa; fiindcă toate celelalte sufăr numai de căldură şi de sete, pe câtă vreme dur neaei

sufere pe lângă astea şi de foame. Când se oprete vagonul la Sf. Gheorghe, se face roşie, apoi galbenă şi pe urmă simte o sudoare rece, şi iar fierbinţeală şi iar răceşte, şi răsuflă greu, ştergându-se pe sub bărbia grasă [...]. *A fost desigur o mare imprudenţă din partea acestei dame să plece de-acasă aşa, trei ceasuri după dejun, fără să guste ceva, mai cu seamă că, din cauză că se grăbea să nu scape ora de* rendez-vous *la pavilionul central, a dejunat aşa de uşor: trei ouă răscoapte, o căpăţână de miel cu borş, nişte stufat, prune cu carne, friptură la tavă şi salată de castraveţi, trei cincizecuri cu sifon şi o cafeluţă.* Aşa că dumneaei mai ia, pe rând, *una după alta două litre de bragă..., doi mititei..., rupe o bucată de turtă dulce de la madam Georgescu..., o halbă..., Gogoşi prăjite în ulei!* [...] *Una...două...trei...o limonadă!... două bărdace de floricele calde...,* iar la urmă: *S-a aşezat* [...] *compania noastră la o masă, şi a comandat cârnaţi şi fleici şi două baterii cu sifon mare.* [...]

Şi trage-i pe urmă fălci!

– Ce cioar'le, ţaţo! zice madam Georgescu; iar mănânci?

– Te mănânc? ţe-am mai mâncat?

Şi s-a făcut roşie ca sfecla şi a băut un macmahon pe nerăsuflate. Dar deodată, ca printr-un farmec, se opresc într-o clipă şi lăutarii, şi cimpoierii, şi clarinetele şi toate glasurile, şi în acea clipă se aude banca pe care stă coana Lucsiţa făcând ca o cadenţă de fagot; apoi, iar se porneşte cu mult brio grandioasa simfonie: muzici, jucării, cleşte, glasuri...

3.3.3. CONVENŢIA FICŢIUNII ESTE REGINA

Acest filon narativ, definit prin preemţiunea convenţiei ficţionale asupra logicii formale a relatării, conturează o pârtie apăsată în spaţiul prozei lui Caragiale, marcată de reperele unor realizări superlative, pe care fără nicio rezervă le putem încadra între capodoperele artei narative nu numai naţionale, dar chiar universale. Nu este foarte uşor să facem o ierarhizare a lor, nici măcar o anume sistematizare pe criterii vizibile, pentru că fiecare, în felul ei, poate reprezenta o culme. Încât preferinţa personală se poate exprimare cu cea mai mare libertate şi tot atâta îndreptăţire.

Iată, spre exemplu, bucata intitulată *Petiţiune,* preferata unor dramatizări scenice sau filmice. Vocea auctorială este retrasă cu totul în dosul „jocului" actanţilor. O lectură mai insistentă ar putea descoperi, aici, glisarea în paralel a două planuri de ficţiune, ceea ce ar putea trimite bucata în altă zonă a prozei lui Caragiale: ar fi, pe de o parte, planul funcţionării,

aparent fără greș, a mecanismului administrativ; pe de alta, comportamentul degajat familiar al petiționarului. Numai că se manifestă, funcționează ceva care le amestecă, nu numai că face posibilă confuzia lor, dar o impune, scoțându-le coexistența dintr-un posibil regim al contrariilor; este toropeala unei zile de vară, acea *căldură mare* care, se va vedea din altă povestire, nu reprezintă numai un nivel termic dintr-un regim climateric, ci o complexă dominantă existențială integratoare. Încât, din ceea ce ar putea să pară o confruntare a diferitelor planuri, fiecare cu logica lui, textul se alege și se creează pe sine, în amănuntele lui de o unicitate inegalabilă, dar și în integralitatea lui de fluid omogen, ca emanație și expresie, totodată, a unui plan de ficțiune regentă și atotcuprinzătoare. Logica parțială, respectiv aceea a domeniului fictiv care „oglindește" administrația, sau aceea a celui în care se manifestă, petiționarul, care, eventual, ar fi putut constitui termenii unei formule de opoziție, este înlocuită cu logica unitară a acelei entități pe cât de manifeste pe atât de misterioase și de greu de numit pe care o reprezintă toropeala căldurii.

Să ne înțelegem: nu este vorba, aici, de o reflectare de tip mimesis, deși despre întregul tablou narativ nu se poate spune că nu ar avea nicio relație cu planul realității ca atare, cu dimensiunile lui istorice și geografice. Dar aceasta numai în aparență; pentru că fluxul cel mai din adânc al textului, cel care-l determină și organizează întocmai cum ne este dat să-l recunoaștem la lectură, ca un plan ficțional care se automanifestă în elocvența lui absolută, este determinat, izvorăște din acea misterioasă entitate. Căci ce ar putea să reprezinte, din unghiul de vedere al unei estetici de tip mimesis, o înfățișare a unui actant cum este cea care urmează?: *Este un om nici prea tânăr, nici prea bătrân; pare foarte ostenit, și un ochi deprins ar pricepe îndată că domnul acesta n-a dormit noaptea. E asudat și prăfuit; mișcările i sunt nesigure ca și articularea vorbelor. Apărând în pervazul ușii, ține într-o mână pălăria de paie, cam ghemuită*...Ori seria lui de comportamente îngălat-bizare, punctate de cererea repetată a unui pahar cu apă sau de împrumutarea batistei de la funcționarul din ce în ce mai iritat? Dar iată cum încearcă el să definească *afacerea* pentru care s-a prezentat la ghișeu:

– Ce afacere?

– Da! Ce afacere?

– Am dat o petițiune... Vreau să știu ce s-a făcut. Să-mi dați un număr.

– Nu ți s-a dat număr când ai dat petiția?

– Nu.

– De ce n-ai cerut?
– N-am dat-o eu.
– Da cine?
– Am trimis-o prin cineva.
– Când? În ce zi?
– Acu vreo două luni...
– Nu ştii cam când?
– Ştiu eu?
– Cum, nu ştii? Cum te cheamă pe d-ta?
– Nae Ionescu.
– Ce cereai în petiţie?
– Eu, nu ceream nimic.
– Cum?
– Nu era petiţia mea.
– Da a cui?
– A unui prietin.
– Care prietin?
– Unul Ghiţă Vasilescu.
– Ce cerea în ea?
– El, nu cerea nimic.
– Cum, nu cerea nimic?
– Nu cerea nimic; nu era petiţia lui.
– Da a cui?
– A unei mătuşi a lui... ştia că viu la Bucureşti şi mi-a dat-o să o aduc eu.
– Cum o chema pe mătuşa lui d. Ghiţă?
– Nu ştiu.

Efortul pe care grila de interpretare sociologică, ambiţionând să identifice, aici, cine-ştie-ce tare ale societăţii burgheze, n-a fost cu nimic mai mare şi mai zadarnic, decât al celei de orientare mai recentă, care se consola cu gândul depăşirii sociologismului vulgar prin invenţia *prostiei unanime* sau a *trăncănelii generalizate*; în schimb, de tot interesul poate fi abordarea lui Ion Vartic, pentru care personajul *momentelor* reprezintă ilustrarea superioară narativ a unui proces de individuaţiune a condiţiei umane. Vitalitatea neîntreruptă a acestor texte, care „transcend statutul de proză ocazională", i se pare a fi, comentatorului, „de natură ontologică". Este ceva mai mult decât expresia *spiritului nostru meridional*, cum aprecia G.Călinescu, având „o miză actuală mai mare, una esenţială", întrucât „ele constituie o multiplă concretizare a faţetelor prin care omul este o

ființă-n-lume, în consecință, a faptului de-a-fi-întotdeauna-cu-celălalt". Întemeindu-se pe Heidegger și pe doi dintre exegeții lui, profesorul clujean propune ipoteza ispititoare a unei dimensiuni ontologice a personajului caragialean (IVCC, pp. 59 ș.c.), care îi poate explica nu numai statutul de ființă umană singulară, dar și detaliile concretizărilor sale textuale, de la masca cvasi-anonimă care suplinește portretul (vezi, mai sus, protagonistul din *Căldură mare),* la problema particulară a onomasticii sau la aceea a apariției sale într-un joc de dublete contrastant armonice. Ar fi una dintre etapele, ce-i drept, hotărâtoare, ale cursului pe care îl cunoaște procesul de construcție a personajului prozei caragialeene, care urmează, în mare, ritmul și etapele celui similar, de individuație, în plan general antropologic. Astfel, prin formele și structurile prototipice din textele pe care le-am situat în antecamera acestui sector, *Partea poetului, Poveste, Mamă,* prin schița *La Moși*, cu neuitata ei figură centrală, coana Luxița, căreia comentatori de autoritatea unui președinte al Academiei Române i-au pus în lumină dimensiunea rablaisiană a apetitului, Caragiale se află în orizontul imaginarului colectiv, iar ductul formativ al textelor sale narative conturează forme și figuri din „bestiarul" structurilor lui antropologice, simpatica Luxița nefiind alta decât o variantă personalizată și localizată a *mamei/mumei* primordiale, al cărei apetit gigantic și niciodată satisfăcut traduce nimic altceva decât, printr-o inversiune totală, în logica unei astfel de interpretări, fertilitatea absolută; monstrul care înghite tot este imaginea, răsturnată în oglinda exegezei inițiatice, a *mumei* care puiază neîntrerupt. În fapt, astfel de cazuri ascund ceva mai adânc și mai misterios, în mod sigur o temă pentru o decodare „în mai multe trepte," care ține de o logică specială a unor situații speciale, încât tot intuiția lui Eugen Ionesco pare mai aproape de spiritul și litera unor astfel de texte.

Cum ne poate arăta capodopera acestui filon, cunoscuta *Căldură mare*, care debutează prin totala disimulare a identității personale a vocii auctoriale în spatele unei perfect mimate obiectivități absolute:

Termometrul spune la umbră 33 Celsius... Sub arșița soarelui, se oprește o birje, în strada Pacienței, la numărul 11 bis, către orele trei după-amiaz'. Un domn se dă jos din trăsură și cu pas moleșit s-apropie de ușa marchizei, unde pune degetul pe butonul soneriei. Sună o dată...nimic; de două, de trei...iar nimic; se razimă în buton cu degetul, pe care nu-l mai ridică... În sfârșit, un fecior vine să deschidă.

În tot ce urmează, persoanele toate păstrează un calm imperturbabil, egal și plin de dignitate.

Dialogul se constituie din astfel de module peri și para-logice, de felul celui pe care l-am citat din schița anterioară; valoarea bucății stă, de astă dată, în perfecta orchestrare a unui astfel de material, în care motivele principale și reluările lor, în variante subtil prelucrate, se însumează într-un ansamblu închegat într-o savantă arhitectură. Adevărata critică a unui astfel de text nu este posibilă, inițial, decât în plan formal, eventual după principii și cu instrumente împrumutate de la arta compoziției muzicale sau de la interpretarea decorativismului plastic caracteristic, spre exemplu, tapițeriei; abia după realizarea și încheierea unei astfel de lecturi critice, se poate vedea care pot fi înțelesurile reale pe care le degajă și valorile autentice pe care le conține.

În mare, ansamblul narativ cuprinde, după ceea ce am putea numi introducțiunea tehnică și pe care am citat-o deja, un corp sau câmp principal urmat de câteva secvențe de final, care se repetă aproape întocmai, pentru a se încheia cu o mișcare bruscă de întoarcere la punctul inițial, după un desen abstract care evocă mai degrabă schema unei bucăți muzicale decât pe aceea a unei „povestiri.". Ceea ce am numit corpul inițial se compune, la rândul lui, din câteva module secundare și ține cam până la rândul 11 din pagina 227 a volumului 2 al ediției Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, din 1960. La rândul lor, modulele secundare reprezintă variațiuni mai mult sau mai puțin însemnate cantitativ ale unui tipar inițial de felul:

Domnul: *Domnu-i acasă?*

Feciorul: *Da; dar mi-a poruncit să spui, dacă l-o căuta cineva, c-a plecat la țară.*

D.: *Dumneata spune-i c-am venit eu.*

F.: *Nu pot, domnule.*

D.: *De ce?*

F.: *E încuiată odaia.*

D.: *Bate-i, să deschidă.*

F.: *Apoi, a luat cheia la dumnealui când a plecat.*

D.: *Care va să zică, a plecat?*

F.: *Nu, domnule, n-a plecat.*

D.: *Amice, eşti... idiot!*

F.: *Ba nu, domnule.*

D.: *Zici că nu-i acasă.*

F.: *Ba-i acasă, domnule.*

D.: *Apoi, nu ziseşi c-a plecat?*

F.: *Nu, domnule, n-a plecat.*

BCU CENTRALA UNIVERSITARA

D.: *Atunci e acasă.*

F.: *Ba nu, da n-a plecat la țară, a ieșit așa.*

D.: *Unde?*

F.: *În oraș.*

D.: *Unde!?*

F.: *În București.*

Lucrurile ni se par destul de limpezi: putem să tot căutăm urmă de prostie în replicile așa-ziselor personaje, fără să găsim mare lucru, cum nu sunt nici semnale de satiră sau critică socială sau a moravurilor. Problema nu este a respectivelor „personaje", adică figuri care, de altfel, după cum precizează autorul în preliminarii, *păstrează un calm imperturbabil, egal și plin de dignitate*, încât par mai degrabă niște măști statice decât altceva; problema nu este, deci, acolo, problema este în interiorul limbajului și atunci înseamnă că intuiția lui Eugen Ionesco a fost corectă: ținta este limbajul, cu limitele și posibilitățile lui, acolo unde se poate spune despre cineva că este *acasă* fără să fie, de fapt, *în casă*, pentru că nu e plecat *la țară*, ceea ce înseamnă că *a plecat* și totuși *n-a plecat.*

După cea dintâi secvență, mai lungă, pe care am citat-o spre clarificare și edificare, mai urmează una, dar în altă tonalitate; pentru că dacă, mai întâi, se experimentaseră și sondaseră posibilitățile limbajului de a exprima altceva decât spune literal, acum resursele lui sunt explorate în nedeterminat, de felul:

D.: *A!...Spune-i că să ne-ntâlnim negreșit.*

F.: *Unde?*

D.: *Știe dumnealui... Da să vie neapărat.*

F.: *Când?*

D.: *Când o putea.*

Treptat, prin aglutinări succesive de sintagme, zona indeterminatul determinat de limbajul precis determinat, de altfel, se extinde și, după două frazări mai susținute, debordează într-o frază-spațiu mai amplă:

D.: *...deoarece încă nu plecase mătușa persoanei care s-a dus pentru ca să dea arvună tutorelui minorilor, și el nu aflase încă, deoarece nu-i spusese nepotul cocoanei, cu care era afacerea ca și terminată, dacă mai avea răbdare până luni seara, când trebuia neapărat să se-ntoarcă avocatul, fiindcă s-a dus cu o hotărnicire; dar acuma, cu regret, este imposibil din mai multe puncte de vedere, care le știe dumnealui... Așa să-i spui.*

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

După această volută printr-un aparent non sens pe care, de altfel, construcțiile gramaticale corecte și relațiile logice precise îl fac transparent, lăsând să se vadă, dincolo de el, nimic altceva decât tocmai nimicul, se reia, ca într-o sonată, partea cu dialogul dintre Domn și Fecior; de data aceasta, ritmat puternic prin câteva ciocniri frontale de sensuri:

D.: [...] *La câte vine d. Costică seara la masă?*

F.: *Care d. Costică?*

După în jur de 17-18 replici oarbe, care bat care încotro, numai unde trebuie nu:

D.: *Îl cheamă Costică?*

F.: *Ba, Mitică.*

Și apoi, imediat, fără răgaz nici măcar de o respirație, cea de a doua lovitură frontală:

D.: *Mitică?... peste poate!...Ce stradă e aici?*

F.: *Numărul 11 bis...* [punctează Feciorul ca să mai armeze un arc de suspans.]

D.: *Nu e vorba de 11 bis.* [Feciorul continuă jocul, sporind tensiunea:]

F.: *A zis domnul că nu vrea să puie 13, că e fatal.*

D.: *N-are a face 13... Eu te-ntreb de stradă. Ce stradă e asta?* [În fine, Feciorul eliberează o supapă, dar cum se va vedea numai una singură, a suspansului:]

F.: *Strada Pacienții...*[Dar și după aceasta urmează un joc surd, cu lovituri de afirmații și negații repetate, pentru ca, într-un final, Domnul să pară a așeza lucrurile în lumina lor limpede:]

D.: *Eu caut din contra strada Sapienții, 11 bis, d. Costică Popescu.*

Clarificarea e aproape, dacă nu ne găsim chiar pe tărâmul ei, marcat de o pereche de replici care, în fine, consună perfect: *Așa? Așa. Atunci, nu e aici. Foarte bine.* Și personajul inițial face drumul spre trăsura cu care venise, ca să încheie cercul cu aparența de logică și limpezime din început; numai că semnele acestui început, birja și caii, se află cufundați în tărâmul somnului: *Birjarul doarme pe capră. Caii dorm la oiște.* După care urmează un dialog între parteneri mai mult decât surzi, cum îi numește și consemnează obișnuința comună, unul dintre ei, cu o pronunție puternic alterată, părând a fi și orb: nu-și recunoaște propriul client. Este semn că drumul spre clarificarea deplină a început rău; de continuat, continuă din rău în mai rău, începând cu declicul fatal al actantului principal, care înlocuiește, în căutările sale, strada Sapienții cu cea a Pacienții; după birjarul abia trezit din toropeala somnolenței, o babă, ca într-un basm coșmaresc, un

băiat de prăvălie și un sergent de stradă cufundă pe noul Ulise în cercul vicios fără scăpare și îi arată reperul începutului: *mai sus, pe mâna stângă, niște case galbene-n curte, cu marchiză*...ca pe unul al unui interminabil coșmar: *Atunci feciorul e un stupid!... Mersi!... Întoarce birjar!*

În fond, ce vrea să ne spună Caragiale prin schița *Căldură mare?* Să luăm seama la text: personajul, mă rog, Domnul, caută ceva; dar ce anume caută? Nimic altceva decât strada Sapienții, pe care a încurcat-o apoi cu cea a Pacienții. Și de ce caută el strada Sapienții? Pentru o cauză obscură, pe care textul ca atare mai mult o întunecă decât o lămurește. Sunt, în această privință, două posibilități: ori amânăm decodarea acelui posibil mesaj din ceea ce avea de comunicat Domnul persoanei din strada Sapienții nr. 11 bis pentru o ocazie de viitor, în care o inspirație, dublată de competență, convocând informații biografice și de altă natură și filtrându-le prin grile de specialitate, inclusiv psihanalitice, ar putea da o soluție coerentă și plauzibilă, pentru o viitoare treaptă de decodare, din cele multe, pe care le presupune textul, ori îl luăm ca pe un mesaj oracular în sine, admițând acea doză de ermetism caracteristică și necesară textelor de acest fel. Ceea ce înseamnă că figura schiței, în fine, omul nostru, Domnul, avea de dus un mesaj, de factură și importanță oraculară, de vreme ce manipulează termeni precum mătușa, minorii (adică orfanii), nepotul, avocatul, o hotărnicire, care sunt puternic implicați în fondul esențial al eposului universal, în strada Sapienții; dar nimerește tot strada Pacienții și traseul său tinde să-și însușească acele caracteristici de repetabilitate și circularitate care fac din el o călătorie cu sens ascuns, iar din protagonistul lui fie un nou posibil Ulise, fie un Oedip. Impulsurile care funcționează pe acest traseu, am văzut, sunt cele active în principiile constitutive ale limbajului, ceea ce înseamnă că omul nostru (figura respectivă) este în căutarea *înțelepciunii*, a *sapienții* pe cărările întortocheate ale limbajului, care își găsesc întruchipare metaforică în încâlceala străduțelor unui cartier sub toropeala arșiței. Călătorul n-ajunge niciodată la destinația *sapienții* și nici nu pare să-i fie hărăzit să ajungă vreodată; dar se află mereu pe tărâmul *pacienții*, pe care admite, la un moment dat, că-l caută, din motive obscure sau într-un moment de sacrificare a memoriei. Ni se pare evident că bucata este o fabulă despre puterea și șansa limbajului de a atinge și exprima înțelepciunea, a cărei morală implicită recomandă răbdarea nu numai ca antidot ocazional, dar și ca țel final, răsplătitor prin sine.

Care va să zică, în schița *Căldură mare*, autorul propune o călătorie inițatică pe urmele *sapienții*, în interiorul limbajului. Vă mai amintiți? În urmă cu câteva decenii, un cineast propusese o adevărată *Odisee* în interiorul corpului uman, pe traseele extraordinar de complicate și periculoase ale vaselor sangvine, mult mai complicate și periculoase decât orice croazieră imaginabilă. De ce n-ar fi posibil, atunci, un astfel de itinerar aventuros în interiorul posibilităților de exprimare și al capcanelor limbajului; pe urmele sumei și ale culmilor înțelepciunii, pe care termenul latinesc generic, *sapientia*, le exprimă plenar. Textul caragialean respectiv, bucata, schița, cum vrem să-i spunem, re-prezintă cum nu se poate mai sugestiv piedicile și capcanele din calea acestei, nu ne sfiim s-o numim, extraordinare aventuri; fascinant, chiar dacă derutant, o derută care a indus în eroare o lume întreagă, pentru o întreagă sută de ani, cu adevărat miraculos este cum a reușit autorul acestui text să-i toarne extraordinara încărcătură de semnificație în datele unei aparențe comune pe care pare să o recunoască oricine, ca și când i-ar face parte din propria viață sau amintire. Nu ne sfiim să afirmăm: înainte cu aproape o jumătate de secol de *Ulisse* al lui James Joyce, despre care se spune că a răsturnat principiile narativității universale, un text de două-trei pagini, al unui scriitor dintr-o țară care nu conta pe harta valorilor literare ale lumii, a propus o probă similară în termenii unei ecuații narative infinit mai dificile. Să ne înțelegem: nu de problema priorității este vorba acum, ci de aceea a semnificației și valorii reale a unei povestiri de câteva episoade, în câteva zeci de rânduri, care figurează nu numai morala căutării principiului suprem, prin condiționarea *sapienței* de *pacientă*, dar și întruchiparea mitului (fabulei) fundamental(e) și eterne, cu termenii și protagoniștii lor esențiali, în figurile apropiate, familiare, palpabile ale ambianței celei mai comune: Ulise ori Oedip (căutătorul-rătăcitor) în Domnul, Automedonul (ghidul, călăuza) în vizitiu, Sfinxul (da, Sfinxul, să nu ne temem de astfel de identificări) în Feciorul; chiar și figurile secundare: o babă, un războinic (sergentul) întregesc ritmic și sugestiv reperele traseului care se încheie în cerc, acolo unde începuse.

Și toate acestea în interiorul limbajului, cu ajutorul resurselor sale de a conține capcane, cu ispitele deschiderilor nelimitate și cu perdelele opace ale închiderilor bruște și definitive, dar și miraculoasa capacitate de a turna ființa marilor abstracțiuni în materia de expresivitate prin cuvânt a figurilor făcute vizibile.

O aventură, o călătorie inițiatică în interiorul limbajului este și o modalitate de a crea, de a întemeia lumea prin limbaj; dar aceasta se trage, în ansamblul operei lui I.L.Caragiale, de la snopul de semnificații al povestirilor lui instauratoare, acolo unde gunoaiele, deșeurile cuvintelor tipărite, de două parale bucata, se opuneau constitutiv limbajului viu descins din, comunicând cu și exprimând armonia cosmică.Textul intitulat *Căldură mare* conține aventura inițatică pe urmele adevărului ultim al *sapienții*, recoltând beneficiul *pacienții,* prin ocolișurile și hârtoapele capcanelor însușirii și capacității omului de a se exprima prin cuvinte. Alte texte propun alte fațete ale ideii (să-i zicem) construcției lumii prin limbaj. Spre exemplu, cel intitulat *O lacună*...care ni se pare a se situa în tandem cu *Situațiunea.*

În cel dintâi, aceeași „capcană", veche de când lumea textelor lui Caragiale, a iluziei figurilor și scenelor de viață obișnuită: o lume de amploaiați, bucureșteni desigur, roind pe Calea Victoriei, cu berării și băcănii cu aperitive. Și, totuși, câteva semne: mai întâi, un principiu simetric constitutiv: *Lache Diaconescu și Mache Preotescu sunt impiegați în aceeași mare administrație și totodată foarte buni prieteni. Pe lângă acestea, Mache s-a logodit zilele trecute cu sora d-nei Diaconescu, d-ra Cecilia Pavugadi, care-și termină la vară cursul de piano la conservator. Colegi, prieteni și cumnați... În această întreită calitate, cei doi camarazi ies de la cancelaria lor la șase ore seara și, sub aceeași umbrelă, pornesc pe calea Victoriei la vale*...Apoi, frecvența semnelor din domeniul muzical, dincolo de principiul simetric, care fundamentează și reglează, de când se știe, orice muzică: pe lângă numele și profesiunea d-rei Pavugadi, abia demarată figurația diegetică a textului și, desigur, în acord cu principiul simetric inițial, este consemnat și statuat principiul armonic inițial în chiar termenii lui expliciți: *și daca voim să fim drepți, trebuie să mărturisim că cea mai deplină armonie domnește în această dezbatere*... Un dram de atenție poate solicita și construcția onomastică, nu numai „în oglindă": Lache și Mache, dar și ca proveniență: Diaconescu și Preotescu pot avea raportare la domeniul muzical, dar adaugă sau întăresc sugestiile de ierarhie eclesiastică. Pe când numele de familie al grațioasei gazde: Pavugadi reproduce primele note ale gamei bizantine, încât ar putea fi tradus în idiomul modern ca Doremi, dra Doremi. Căci trimiterile la și dinspre universul muzicii nu reprezintă doar accente de pitoresc superficial, ci, suntem încredințați, semnalul elocvent al unui substrat de înțeles mai larg și mai profund decât simplele aparențe, năzuința textului de a se conecta la releele armoniei

atotcuprinzătoare care fusese conştientizată încă din povestirea instauratoare *Partea poetului.*

Şi de această dată, textul trădează, la o privire atentă, o riguroasă arhitectonică pe care am putea-o numi tot muzicală: după scurta introducere, cu expunerea temelor principale pe principiul simetriei binare reduplicate, o primă mişcare, un dialog vag contradictoriu pe tema întârzierii la masă, ca un semnal, încă depărtat, al unei viitoare furtuni antinomice. Urmează accentul apăsat al unui unison armonic: *Colegii urmează o discuţiune foarte animată: ei comentează decizia Curţii în procesul asasinatului şi complotului bulgăresc: şi daca voim să fim drepţi, trebuie să mărturisim că cea mai deplină armonie domneşte în această dezbatere: toţi sunt de părere că decizia este dreaptă şi bine cumpănită.* De aici, de pe această treaptă, se ridică destul de brusc o temă singulară, contrastivă; e primul accent dramatic, prima confruntare de teme: *Dar cei doi prieteni intervenind în dezbatere, Lache, „pentru prima oară în viaţa lui", constată cu regret că legea noastră penală prezintă o lacună*...Un prim răspuns primeşte acest brusc accent din imediata apropiere, de la semenul său simetric; dar dialogul care se înfiripă nu dezvoltă o contrazicere de esenţă, la susţinerea lui Lache, ci una laterală, pe tema întârzierii:

– *Ţal! ţal! strigă Mache bătând foarte tare în masă.*
– *Ci stăi, monşer!*
– *E târziu, Lache!*
– *Ce târziu?*
– *Nu face pentru ca să ne aştepte...*
– *Stăi un moment...*

Din momentul ieşirii la rampă a lui Lache, cu constatarea „lacunei", pe care, ca să-i dea ponderea maximă, subliniază că o face „pentru prima oară în viaţa lui", el şi construieşte *o teorie*, cum bine ştim de acum, unul dintre locurile comune ale construcţiei textuale a lui I.L.Caragiale: ...*Când orice asasin, mă-nţelegi, plătit de o mână criminală, poate pentru ca să vie, sub pretext de politică, şi în ţara ta, când eşti liniştit şi când eşti cu conştiinţa împăcată că ţi-ai împlinit până-n capăt datoria, şi nu eşti întru nimic vinovat, pentru ca să vie, mă-nţelegi...*

Nonsens? Prostie? Unde vedeţi dumneavoastră? Poate trăncăneală, dar cu ce scop? Numai aşa? Dar iată că nu este numai aşa.După această primă înfruntare, între protagonist şi apropiatul său, ca un fel de preludiu al confruntării radicale a temelor, un semnal, chiar dacă încă îndepărtat:

Opiniile sunt împărțite de acum încolo. Părerea lui Diaconescu găsește la câțiva camarazi aprobare, pe când alții o combat „în numele principiilor moderne."

Furtuna care izbucnește, de aici, combină replica explozivă la anti-teză cu înfruntarea pe tema întârzierii:

– Principiile moderne!? strigă Lache. Da dumnealor, mă-nțelegi, moderni sunt?

– Țal!!! strigă disperat Mache.

– Ci stai! Monșer; mă plictisești...

– E târziu, Lache...șapte trecute...

– Nu e nici șapte și jumătate.

– Era vorba la șapte.

– Las'că știu eu... Ce-ți pasă.

După care iar urmează treapta solidă a teoriei care, cum este de așteptat, se repetă de câteva ori cu sesizabile variațiuni (ca și muzicale); în fond, textul crește din puterea acestei formule verbale, de soliditatea și organizarea unei teorii, de a rezista la izbiturile tari, mai întâi din vecinătatea cea mai apropiată, pe tema întârzierii, iar apoi de undeva mai de departe, dar pe tema centrală, cea mai caldă, esențială; puterea lui de re-prezentare superior dramatică este extraordinară, începând cu iscusita ritmare a replicilor și continuând cu găselnița de nespus efect, prin care agresivul Lache, cel cu teoria și lacuna, se autocaracterizează, după o tehnică în oglindă, în consens cu întreaga structură a bucății, acuzându-și seamănul: *Ești teribil, monșer, parol!* Când tocmai el era teribilul, cel mai teribil! Și, mai departe:

– Opt fără un sfert, Lache: dacă nu mergi, eu te las; mă duc singur...

– Cum singur?

– Mă duc la un birt... Nu face să lăsăm damele pentru ca să ne aștepte...Țal! Țal!

Plătesc în sfârșit, salută pe camarazi și pleacă. La ușă, Lache se oprește... I-a fulgerat prin minte încă un „argument". Se-ntoarce și pornește-napoi spre masa camarazilor:

– Și-n definitiv, mă-nțelegi...

Dar Mache-l apucă, îl învârtește-n loc și-l scoate pe ușă.

– Ești teribil, monșer, parol! zice Lache. Hai la băcănie... Trebuie să luăm mezeluri.

Astfel de magistrale concentrate de dramaturgie, turnate în text, cu demarări, explozie și potolire, se repetă, tot mai scurte și mai tăioase,

BCU JASSY CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ridicând cota lui de tensiune. Pe care, în finalul sarabandei lor sacadate, o așează pe o culme oricând explozivă repetarea plină de amenințări a teoriei.

După episoadele de la berărie și aperitive, birja depune pe cei doi protagoniști ai confruntării amicale în rama unei idile burgheze, cu accesoriile sale *fin de siècle* și dominanta armonică atât de caracteristică și cu funcție simfonică atât de eficientă:

Au ajuns...Mache sare repede jos, plătește birjarului și încărcat în buzunare cu mezeluri, într-o mână cu pachetele de la cofetărie, în alta cu două buchete, sună destul de emoționat. Dinăuntru se aud valuri de armonie.

Masa, promisiunea unei seri de muzică, apoi cafeaua servită în salon, domnișoara Pavugadi așezată la clavir, completează idila: *Mache în picioare, transportat, extaziat, se lasă dus de acele valuri de armonie*...Dar demonul interior al textului, cel care l-a și creat până acum, ducându-l din treaptă în treaptă și dintr-o instanță a dramaturgiei sale interne în alta, nu doarme; căci *Lache îl trage discret de mânecă și-i zice încet, ca să nu tulbure liniștea artistei:*

– E absurd, monșer, să intru în casa dumitale cu toporul...și dumneata, mă-nțelegi...

– Lasă, Lache...

– Lacuna asta trebuie, monșer....

– Lasă, Lache...s-ascultăm, Lache!

– Ești teribil, monșer, parol!...

Sigur că e teribil... dar nu e teribil Mache, ci Lache, vis-à-vis-ul său, seamănul din oglindă care, cu puterea lui de a sculpta ființa de vorbe a teoriei despre *lacună*, instituie textul și, odată cu el, lumea, le alimentează creșterea și le proiectează, pe firmamentul sensurilor, ființa de sensibilitate și înțeles; *lacuna* constatată și teoretizată de Lache este termenul negativ fundamental din ecuația globală a existenței acestei lumi, rațiunea ei intimă, dar manifestă de a exista și a se arăta; ambianța prietenilor și colegilor convocați de spațiul public al localurilor, ca și atmosfera de acvariu a interiorului burghez se construiesc pe principiul arhitectonic al simetriei întemeietoare, dezvăluită în simetria formală și de componență a textului, în care viermele activ al conștiinței acestei *lacune* lucrează, lucrează...pentru a întreține existența. Deoarece cele două dame știu: *Când vine dumnealui vreodată la vreme?* Dumnealui, adică Lache; întârziere obișnuită și repetată, adică prilejuri infinite de astfel de neliniști și constatări.

Cealaltă schiță, intitulată *Situațiunea*, pare a contrasta prin rolul formal pe care pare îl acordă vocii auctoriale; în *O lacună*..., vocea auctorială era formal disimulată după cortina unei obiectivități echilibrate, ce părea a ține în cumpănă termenii opuși ai principiului simetriei. De astă dată, însă, autorul pare a lua cuvântul el însuși, asumându-și, cel puțin formal, vocea auctorială. În acest sens, el face pasul, trece din off în lumina scenei și își însușește un rol de protagonist. Dar condiția de personaj nu este decât o simplă capcană, pentru că, după cum vom vedea, perfecta neutralitate a situării și relatării lui produce același efect ca și o voce auctorială ascunsă ori disimulată.

Textul începe cu schițarea unor gesturi în care putem identifica semnele unei geneze, eventual mascate: *A fost o zi îngrozitor de fierbinte. Tocmai pe la unu după miezul nopții, parcă s-a mai potolit puțin cuptorul*...Căci căldura extremă și focul de cuptor pot fi condiții ale facerii lumii... Ceea ce înseamnă că ne putem aștepta la ceva. Iar, câteva rânduri mai la vale, prima schiță de dinamică narativă se conturează născându-se ca dintr-o ceață primordială: *...un municipal își face cu măturoiul lui enorm datoria, stricând odihna prafului și făcând să se-mbrobodească în ceață din ce în ce mai deasă luminile felinarelor. Prin ceața aceea, mi se arată legănându-se o umbră...se apropie*...Deci din frământări fierbinți de geneză se naște protagonistul care instituie narațiunea ca atare, ficțiunea de existență. Cum era de așteptat, conversația se înfiripă de la tema căldurii, iar când se trece la întrebarea cvasi-rituală: *Ce mai nou?*, care cuprinde în sine și apropiatul și depărtatul, și particularul și generalul, lumea întreagă, cel întrebat, amicul Nae, răspunde:

– Prost, monșer...Este o criză, mă-nțelegi, care poți pentru ca să zici că nu se poate mai oribilă... S-a isprăvit...

În schița anterioară, fusese *lacuna*; de data asta, *situațiunea*, situațiunea care e proastă, totul merge rău, și din rău în mai rău, cum avea să se spună, mai târziu, într-o exprimare metaforică a specialiștilor, *catastrofa finală e după colț*...Aceasta este tema care construiește textul, în mare, după același procedeu: o serie de secvențe dispuse muzical, cu dramaturgia internă inerentă a afirmației, care, de această dată, este o negație profundă și totală, asaltată de mai slabe negații (afirmații, în fond), după modelul:

– Bine, Nae – zic eu – nu trebuie să fie omul așa de pesimist. Lucrurile or să se îndrepte...este o recoltă admirabilă.

Nae, schimbând figura și zâmbind cu compătimire de ignoranța mea:

– Ce recoltă, nene, ce recoltă? Dumneata n-ai văzut rapița?

– N-am văzut-o, că n-am fost pe-afară.

– Apoi vezi!...Rapița, moft![...]

– Bine, da numai rapița e?...da grâul?...da porumbul?...da alelalte?

Nae, iritat, maimuțindu-mi tonul:

– Da cuponul de iulie? Da cuponul de septemvrie? Da cuponul de noiemvrie? Da alelalte?

Acum se limpezește rostul întruchipării vocii auctoriale într-un personaj-povestitor: el trebuie să servească replica protagonistului negator, într-o linie de contrast mai strânsă și mai adânc trasată decât se întâmplase în bucata anterioară; pentru că și miza este alta: nu mai este *o* (simplă) *lacună*, una între altele, este *situațiunea* care presupune ansamblul existenței, capacitatea amicului Nae de a anticipa catastrofele parțiale, care amenință să se însumeze în catastrofa finală, fiind nelimitată. Ea vizează, cum am văzut, șansa agriculturii și a datoriei externe, apoi trece la independența economică și la capacitatea de apărare: *Aia-i aia, care știi dumneata de câte ori am spus eu, că o să se-nfunde odată cu cheltuielile nebunești, care pot pentru ca să zic că nicio țară nu s-a mai întâmplat, pentru ca să vie și să zică la un moment: nu mai am drept ca să mă împrumut fără voia dumitale! Care atunci însemnează că nu mai ești independentă nici la tine acasă, după ce ți-ai vărsat sângele ca să ajungem pentru ca să aibă fortificații și să poți zice la un moment dat: până aici! Nu permit!* Pentru a trece, apoi, la guvern, partide și la baza sistemului politic: *Las'că și guvernul...Dumnezeu îl știe și pe el, care toate gazetele urlă în fiecare zi despre criză ministerială, pentru că nu se-mpacă, și numa intrigi și la conservatori și la liberali, în loc să facă un guvern de coaliție, cu toți bărbații de stat, care să le zică regele, mă-nțelegi, serios: vă ordon pentru ca să limpeziți situațiunea, fincă așa nu poate pentru ca să mai meargă, ca dumneata să tragi încolo și dumnealui încoace....*

În fond, alegând să se întruchipeze într-un personaj, căruia îi cedează cuvântul, vocea auctorială a găsit, pur și simplu, un alt mijloc de disimulare care îi permite să acorde preopinentului deplina libertate de inițiativă și mișcare scenică și verbală, iar textului perfecta neutralitate de care are nevoie. Dar atacul protagonistului principal fiind absolut frontal și total, este de înțeles că numai o autoritate cum este cea auctorială putea să-i stea, cel puțin formal, împotrivă; încât calculele de poietică narativă au aranjat astfel lucrurile ca, din punctul de vedere al gramaticii stricte a textului, principiul auctorial să fie reprezentat de un actant. Știm bine, însă, că cel puțin la Caragiale, ostentația este totdeauna suspectă; ceea ce înseamnă că, în

adevărul raporturilor interne ale narațiunii, ponderea factorului reprezentat formal de instanța auctorială este minimă.

Ceea ce corespunde întru totul manifestării concrete a textului. Aici, de departe, cel care domină este amicul Nae; așa cum s-a conturat prin perdeaua de praf nocturn, în lumina lampioanelor, scena are măreția ei derizorie, construită din înlocuitori urbani de ceață și focuri sacre. În centrul ei se află acest Nae, care intonează o sacadată litanie profetică, încărcată de sumbre viziuni. Este adevărat că relatarea sa suferă de incorență, părând a sări peste conexiuni logice și gramaticale intermediare, între care stereotipul „pentru ca să", fără a deranja, accentuează, din contră, chiar ciudat, în felul lui, asupra releelor cauzale, dar nu suferă de lipsă de rațională și nici de putere de convingere prin insistenta ei ritmare melopeică. Defectele ei sunt minore, ceva de domeniul defectelor de pronunție, dar în complexul mitologic al premoniției și oracolelor este o obișnuință a pune marile adevăruri și proorociri în gura gângavilor și bâlbâiților. Moise însuși, cel mai îndepărtat și autoritar avatar al proorocului, fusese gângav, ca și Demosthenes, replica lui din antichitatea clasică elenă.

Nu, nu este un prost amicul nostru Nae, nici un tembel sau un simplu trăncănitor, cu condiția să-l ascultăm cu atenție și bunăcredință; planul său verbal este logic și sistematic, informația la zi, iar previziunile remarcabile: *Dumneata nu vezi ce se petrece în China cu boxerii, și toată Europa nu poate pentru ca să înțeleagă: asta e o chestie mare, nu vorbi așa, îmi pare rău!*

Dar finalul textului abia îi pune cununa ultimei semnificații, de ansamblu: din vorbă în vorbă reiese că deambularea nocturnă a amicului Nae nu este gratuită:

– Eu nu mă duc d-acu acasă, zice Nae...Mai umblu prin oraș...pân-o face.

– Cine să facă?

– Nevastă-mea.

– Ce?

– O apucaseră aseară durerile.

– !...

– Nu pot, monșer, pentru ca să stau când face... Mă plimb așa de colo până colo; mai beau o bere, un macmahon, un șvarț, mai vorbesc cu un prietin, trece vremea; și când mă-ntorc...gata.

Dar atunci înseamnă că amicul nostru Nae este, vorba autorului său, un laș sau cel puțin un fricos, care fuge de-acasă și de răspunderea de tată,

tocmai când cea cu care împarte el viața se află în cea mai grea încercare, aceea de a da o nouă viață, de a mai adăuga un suflet familiei. Așa ar fi să fie dacă literatura acestui autor ar fi construită să arate astfel de lucruri; numai că literatura lui I.L.Caragiale este făcută să înfățișeze tablouri de existență, așa cum le concepe autorul ei în vederea unui scop anume, iar înțelesurile să fie cuprinse în aceste tablouri, așa cum sunt ele; încât, nu este locul unor reproșuri la adresa „persoajelor" și nici al unor corecturi pentru proiectele scriitorului. De data aceasta, ce sunt aceste tablouri pe care tocmai le-am descifrat? O figură de vizionar tragic, poet în felul lui, în mediul care l-a născut și care este al lui! Ce vină are esența sa oraculară, că mediul respectiv pare unora, între care ne putem număra și noi, derizoriu? Sigur că muntele își are măreția lui, și marea de asemeni, dar poate fi condiția oraculară dependentă de astfel de dimensiuni spectaculoase? Pe munte, Moise a întrezărit viitorul poporului său, sub forma raporturilor directe cu Divinitatea, în largă perspectivă cosmică; la țărmul mării, Demosthene și-a limpezit vorbirea pentru a comunica viziuni asupra viitorului cetății sale în contextul cosmic dimensionat de vecinătatea pământului cu marea; putem deduce, din logica unor astfel de raporturi, că cetatea dâmbovițeană este lipsită de orice deschidere spre viitor, din însăși situarea sa pe malurile puțin înalte ale unui râu nămolos? Purtăm în suflet nostalgia spectaculoaselor, renumitelor deschideri de orizont ale marilor oceane și ale lanțurilor celebre de munți, dar trebuie să recunoaștem că în tot ce ne înconjoară este cosmos, noi înșine făcând parte din el, iar când ieșim pe scara blocului, rândul de flori sau snopul de buruieni din față și deschiderea de orizont crenelată de două rânduri de clădiri este cosmos. S-a spus de atâtea ori despre autorul textului pe care îl comentăm că nu a avut simțul naturii și poate tocmai schița *Situațiunea*, unde nu este urma nici unei flori sau măcar a unui fir de iarbă, numai praful urban și luminile felinarelor, ar fi putut servi de sprijin unei astfel de aserțiuni. Dar Caragiale n-a avut simțul naturii în sensul resturilor de idilă romantică minoră care mai bântuia ca o boală întârziată mentalitatea și publicistica vremii și de care s-a dezis cu umor și decizie în parodiile sale. Căci avea o acută sensibilitate meteorologică, iar începutul schiței de față construiește, din numai două trăsături, condițiile esențiale ale unei geneze, cu o dimensiune fundamentală a cosmicității: dogoarea toropitoare a verii. Apoi pune pe portativul lecturii lamento-ul grav al declinului iremediabil al unei lumi care este ea însăși un întreg cosmos; pentru ca să ne facă sensibil semnalul nașterii unei noi vieți:

În momentul când deschiz ochii cât pot mai mari, trece o birjă cu o damă. La lumina zorilor, Nae recunoaşte desigur pe acea damă, pentru că începe să strige, luându-se după trăsură:

– Madam Ionescu!...Coană moaşă! Madam Ionescu!

Dama întoarce capul, recunoaşte şi ea pe Nae şi opreşte trăsura.

– A făcut? întreabă Nae.

– Da, răspunde moaşa.

– Uşor? întreb eu.

– Foarte uşor.

– Uf! adaog. Ce?

– Băiat.

Ar trebui să nu ne lăsăm furaţi de aparenţe: marile semnificaţii au căutat dimensiuni spectaculoase în timpuri şi locuri speciale; alte timpuri şi alte locuri au croit altfel coordonatele măreţiei. A fost posibilă o lume în care mesajele capitale erau aduse de crainici călări şi a existat şi o lume în care echipajul unei trăsuri avea frumuseţea exterioară şi încărcătura de interior a unui simbol. Măreţia lui Charon nu stă ca atare în barca lui, ci în ceea ce face el pentru suflete, între viaţa trecătoare şi cea eternă; putem accepta travestirea unui ghid pe cărările iniţierii în costumaţia unui birjar lipovean din Bucureştiul clasic (care era, de fapt, *fin de siècle*), după cum nu poate fi o dificultate insurmontabilă să descoperim, într-o madam Ionescu, moaşă de cartier, probabil, dusă şi adusă cu trăsura, un mesager al vieţii. Care este tocmai madam Ionescu pentru că este numele cel mai răspândit, numele generic în urbea dâmboviţeană în care geneza se plămădeşte în praf încălzit în cuptorul solar al verii.

Iată, dar, că textul scris prin exerciţiul unui fel de obsesie lexicală, *situaţiunea*, poate cere dreptul unui statut de poem în proză, aşezat pe portativul unei aparenţe de scenă de viaţă; în termenii unui mesaj în care fracturarea ideilor şi stereotipiile de limbaj joacă rolul gângăvitului sublim al marilor prooroci, el ne îneacă în viziunea sumbră a sfârşitului de lume, iar în tropotul vesel al unei trăsuri matinale pe macadamul bucureştean, în urma căreia rămâne, ca o eşarfă fluturată, vocea coanei moaşe anunţând naşterea unui băiat, el deschide porţile vieţii noi, într-un final de text în care stereotipia construcţiei cu „pentru ca să" trece de la vocea personajului la cea a autorului, semn că poemul, măreţ în gângăveala lui, tinde să devină unanim:

M-am suit într-o birjă şi l-am lăsat pe fericitul tată pentru ca să meargă singur la simigerie.

BCU BUCUREŞTI UNIVERSITY LIBRARY

3.3.5. CU FOARFECA ŞI LIPICIUL

Dacă afirmarea operei lui Caragiale prin evenimentele prestigioase ale unor premiere teatrale ori ale apariţiei unor volume îngrijite de însuşi autorul lor ar putea fi numită istoria ei, atunci din perioada pe care am fi îndreptăţiţi s-o numim pre-istorie, adică din anii de ucenicie ziaristică, datează un exerciţiu scriptic care constă în ceea ce s-ar putea numi manipularea de diferite texte; procedeul se trage, desigur, din practica obişnuită, în acea vreme, în lumea redacţiilor de ziare, de a decupa, cu foarfeca bineînţeles, pagini din jurnale de regulă străine, în vederea alcătuirii, prin colaje sau combinări, a unor texte noi, pentru uzul propriilor publicaţii. De vreme ce o scrisoare a lui Eminescu, dintr-o perioadă mai târzie de la „Timpul", face menţiune de aceste procedări, nu pare greşit să ni-l închipuim pe Caragiale-tânăr compunând, cu foarfeca şi lipiciul, din hârtii vechi, texte noi. Cu atât mai mult cu cât destule din articolele lui de ziar, cuprinse în ediţiile cu pretenţii, apărute postum, cuprind mărturii directe despre acest joc cu citatele.

În zona scrierilor pe care însuşi autorul le-a selectat pentru volumele îngrijite de el, textul cel mai apropiat de ceea ce am putea numi tehnica foarfecii şi a lipiciului ni se pare a fi *Congresul cooperativ român. Şedinţa de inaugurare.* Contribuţia strict scripturală a autorului este minimă în aparenţă, ba chiar am putea spune că lipseşte cu desăvârşire, dacă am lua seamă la faptul că textul care i se poate atribui pare, în realitate, un început, ceea ce se cheamă *un cap de proces verbal*, posibil de separat, deci, tot cu foarfeca:

Şedinţa solemnă de deschidere a congresului se începe la orele 1 d.a. sub preşedinţia d-lui Dem. Butculescu, prezenţi fiind 1000 de membri cooperatori.

Preşedintele, *în termeni foarte frumoşi, salută şi felicită pe membrii congresului pentru patriotismul cu care s-au grăbit a veni să aducă luminile lor în această mare chestiune: protecţionismul naţional. D-sa termină arătând foloasele cooperaţiunii: cooperaţiunea trebuie să fie pentru toţi românii cu minte o idee fixă.*

Dar adevăratul interes al acestui text, despre care nu ştim să fi trezit atenţia vreunui comentariu propriu-zis critic, începe abia după această introducere, când, ca să citäm procesul verbal: *Se intră în ordinea zilii.* Dăm şi noi, la rândul nostru, câteva extrase, folosind o foarfecă imaginară:

D. Moceanu, *delicatese şi comestibile român, cu verva-i cunoscută, ţine pentru protecţionism un discurs* foarte sărat *şi* foarte gustat: *vorbele-i merg ca* untul *şi* bine cântărite *şi* socoteala fără cusur.[...]

Directorul *fabricei Lemaître, un om* cu multă greutate, *e de aceeaşi părere. D-sa crede că* fierul trebuie bătut până-i cald, *că nu trebuie lăsat guvernul în pace: până nu va admite protecţionismul şi nu va* turna *legi* pe acest tipar, *trebuie* ciocănit *mereu. [...]*

D. Iordache Ionescu, *din Şelari, prezidentul „Spumei de drojdii", societatea comercianţilor români de băuturi:* Vin, *domnilor!...* (Chef *mare şi* tămbălău *în toată adunarea. Oratorul se aşază la loc* mahmur. [...])

D. staroste al birjarilor, *un adevărat pravoslavnic în materie economică,* biciuind *liber-schimbismul, compară congresul cu a cincea* roată la căruţă. *La imputarea ce i s-a făcut că e liber-schimbist, aminteşte proverbul cu* capra *şi oaia; la imputarea că n-a luat* bărbăteşte *iniţiativa unei* mişcări mari *a corporaţiei sale, zice:* bate şaua să priceapă iapa! *Ei, domnilor – adaogă oratorul – pisica* cu clopoţei *nu prinde şoarecele! Nu trebuie să* tragem când la dreapta, când la stânga; *trebuie* să mânăm *chestia* tot înainte; *căci daca mergem tot aşa* hâţa-hâţa, *o vârâm cu* oiştea-n gard! – *Oratorul* se opreşte *aci.*[...]

D. Prager Iulius, *blănar, ţine un discurs cu totul* hors de saison; *d-sa se-ncurcă în citate de proverbe uzate:* lupul *părul îşi schimbă, dar năravul ba; asta-i altă* căciulă! *De ce n-are* ursul *coadă şi* lupul *d-abia o poartă; umblaţi cu* vulpea-*n sac! şi altele. În fine un discurs să* nu-l mănânce nici moliile.

Mai vorbesc D. Basilescu, tipograf, D. Franke, croitor, D. Stancu Becheanu, lipscan, şi mulţi alţii, fiecare într-un jargon împănat cu termeni din domeniul propriu, pe care şi noi, după autor, le-am păstrat subliniate, în citatele noastre. Oricât ar fi de amuzante, însă, aceste citate, ne putem opri aici, căci nu mai trebuie alte exemple ca să realizăm că interesul acestei bucăţi nu stă nici pe departe şi, de fapt, chiar deloc în problemele de politică economică; şi că acest interes depăşeşte zona limitată a stilisticii lexicale cu care unghiul de vedere didactic l-ar putea lua în seamă. Acum, când avem proba că, în literatura lui Ion Luca Caragiale, un anumit limbaj poate întemeia o lume, putem admite că exerciţiul din *Congresul cooperativ român* reprezintă un prim pas într-o probă de croială a unor lumi definite din punctul de vedere al câte unui limbaj specializat, cele mai adesea într-o tehnică oarecare. Ceea ce face autorul nu este, deci, un simplu joc lexical, ci vizează un vast proiect demiurgic de a întemeia dimensiuni existenţiale

autonome, deosebite între ele prin deosebitele meşteşuguri sau tehnici, în sensul antic de *tehné*. Faţă cu grupul de proze mai înainte interpretate, în care capacitatea autorului exersat în dramaturgicul joc al diverselor planuri de ficţiune/realitate se restrânsese sever la construcţia şi utilizarea unui singur plan ficţional, se poate constata o revenire la principiul creator atât de strălucit ilustrat în marile opuri teatrale. Fiecare luare de cuvânt de la *Congresul cooperativ român* nu reprezintă altceva decât posibile piste de angajare în câte un astfel de plan ficţional. Firește că bucata respectivă, ca atare, n-a dus construcţia până la capăt, adică nu a întemeiat, statuat şi pus în funcţiune respectivele planuri, dar schiţa de proiect pentru o astfel de arhitectură posibilă există şi poate fi citită în textul respectiv.

Intenţia se clarifică vizibil în texte precum *Antologie* şi *1 Aprilie*. În cel dintâi, vocea auctorială, pornind de la ideea de colecţie, înscenează o selecţie şi o aranjare:

Sunt în lume amatori de fel de fel de colecţiuni curioase – şi multe am văzut, de valori incalculabile.

În clasele primare, odinioară, cunoşteam un băiat care avea o colecţie de peste cinci mii de nasturi; mai târziu, am admirat la un tânăr zeci de albumuri pline de fotografii de femei frumoase; apoi, la un bărbat, două colecţiuni: una de cărţi poştale ilustrate, şi alta, de cărţi de citit, strânse încet-încet, de pe la prieteni uituci, unele neilustrate.

Acum, în urmă, am făcut cunoştinţa unui domn care posedă o colecţie de scrisori anonime – cea mai preţioasă desigur din câte, felurite, mi-a fost dat să văd...

Firește că această introducere nu reprezintă altceva decât o variantă particulară a unui vechi şi uzat loc comun narativ, privind sursa specială a manuscrisului respectiv; încât interesul real al bucăţii abia de acum urmează, în seriile de perechi de texte, de regulă absolut contrastante, care propun fiecare câte o ipoteză de ficţiune, după modelul:

Stimate domnule, d-ta munceşti la ţară pe ploaie şi pe arşiţă, asudând ca un biet hamal; iar consoarta d-tale îi trage la Franţişbat checocuri apilpisite cu baronii cu pinteni, noaptea pe lună, în otomobil, sus la munte...Să vă dea Dumnezeu şi copii, că stare v-a dat destulă! (iscălit) Un chelner de la Kurhaus din Franţişbat.

(Mână, hârtie, cerneală, stampilă, aceleaşi)

Stimată doamnă, d-ta te canoneşti la cură de apă minerală, exilată în Franţişbat, iar boierul d-tale face cură de şampanie la Lăptărie, cu marchizele apilpisite, cu taraful lui Ristache Ciolacu şi cu cinci muscali cu

cauciuc cu zece franci pe ceas până la ziuă...Să-ți trăiască scumpul bărbățel! (iscălit) Un chelner de la Lăptărie.

Foarte apropiată este procedarea din textul intitulat *1 Aprilie;* diferă doar mijlocul de „procurare a manuscrisului", invocat în introducere:

„Desigur, având cineva inspirație, poate minți și mistifica pe altul ori în ce zi peste an; dar la zi-ntâi de aprilie este un fel de datorie, pentru cine ține la tradițiuni, să mintă și să mistifice, inspirat ori nu. Oricât s-ar părea de comună arta mințitului, artă pe care o profesează omenirea întreagă cu atâta pasiune – prima artă frumoasă, pe care a profesat-o speța noastră – tot, ca orice artă, unii o fac cu mai puțin, alții cu mai mult talent, cu mai mult sau mai puțin succes. Izvorul ei stă în acea putere nepătrunsă a spiritului, pe care o numim imaginațiune, și firește că oamenii nu sunt deopotrivă înzestrați cu acea putere. Apoi, imaginațiunea este și ea condiționată la fiecare individ de temperamentul și caracterul lui. Astfel, sunt minciuni și mistificări vesele, inteligente, delicate; altele stupide, grosolane, lugubre chiar".

Din această teorie a minciunii/mistificării, putem reține câteva importante caracteristici: mai întâi, faptul că minciuna este receptată în ipostaza ei de sinonim al mistificării și că, împreună, sunt puse sub dependența unei obligativități calenderistice de tradiție, când a minți/mistifica este un fel de datorie socială generalizată; apoi, minciuna/mistificarea este o artă, care presupune, ca orice artă, talent, respectiv imaginație, și succes, deci are implicat principiul valoric în funcționarea ei; ea mai este o artă personalizată, depinzând de caracterul și temperamentul celui care o practică.

Nu este greu să recunoaștem, în acest inventar de condiții, datele principale ale măiestriei pe care am putea-o numi ingeniul constructiv de ficțiuni; o minciună sau o mistificare reușită este aceea care propune un plan ficțional coerent și întreg, cu o logică a lui și un mecanism funcționând în virtutea acestei logici; numai pe aceste trepte se pot exercita criteriile valorice și numai pe ele se pot și măsura reușitele. Din exemplele pe care, în continuare, autorul pretinde că le-a selectat dintre creațiile în domeniul mistificării ale unui anume Costică Petrăchescu, tocmai aceasta rezultă. Astfel, talentatul mistificator anunță pe un anume D. Teodor Ionescu de boala gravă a unchiului său, Panait Mistopolu, iar pe acesta din urmă de alienarea bruscă a celui dintâi, aranjând, totodată, o întâlnire a celor doi, a doua zi, *1 aprilie, dis-de-dimineață* [...], *la sosirea trenului, pe peronul gării din Târgul Y...* Tânărul Petrăchescu continuându-și lugubrul exercițiu și în alte cazuri, cei păcăliți ripostează și ei în felul lor pentru ca, serviți de

mersul firesc al lucrurilor, să-i servească, la rândul lor, o amară ripostă; trei colegi de serviciu, între care și cel „mistificat" cu un an în urmă, îl anunță:

Ai avut mare noroc. Din posturile de controlor s-au suprimat două, și s-a înființat încă un subinspector, pe lângă ceilalți șapte, cari trebuie să controleze pe cei cinci controlori.

Ești înaintat în noul post.

Completează, în inimitabilul stil al vechilor timpuri caragialești, mătușa unuia din ei, „mistificată" și ea altă dată:

Am aflat de la nepotu-meu Tudorache că te-a înaintatără. Foarte bine a făcutără. Amploaiat ca dumneata deștept și de treabă n-a mai avutără ei. Să-ți spui drept că ne-am bucuratără și eu și soră-mea, mama lui Tudorache, ca de copilul nostru. Să trăiești și la mai mare!

La cât de mare arată următoarea adresă oficială:

Direcția generală X...Serviciul administrativ no. 15245 – 31 martie 1901

Domnului Costică Petrăchescu, controlor, etc. etc.

Domnule,

Prin noul buget 1900–1901, suprimându-se, pe motive de economie, postul de controlor în care funcționați, vi se aduce la cunoștință că rămâneți în disponibilitate până la alte dispoziții.

Ni se pare cât se poate de limpede că astfel de „jocuri" cu texte nu sunt simple facilități amuzante; o primă dovadă ar fi chiar nota lugubră în care ele funcționează. Dar mai concludent este faptul că fiecare dintre ele are o logică impecabilă și o coerență pe măsură; odată cu pretextul mistificării, autorul instituie, de fapt, un întreg plan ficțional căruia îi dă drumul să se descurce autonom, după legile lui proprii, în lumea ficțiunilor. Acum, exemplul recoltat din Antologie ni se pare cât se poate de concludent: nu este vorba de o simplă delațiune, oricât de înveninată, ci de construcția unei ipoteze de segment autonom de existență, în care putem recunoaște și descifra datele principale ale unei dimensiuni de viață: pe de o parte, muncă grea, pe urmă, noaptea pe lună, în otomobil, sus la munte la țară pe ploaie și pe arșiță, pe de alta, la Fratișbat, checocuri apilpisite cu baronii cu pinteni, și ...În contrapartidă, iarăși, pe de o parte, cură de apă minerală, exilată în Franțișbat, pe de alta, cură de șampanie la Lăptărie, cu marchizele apilpisite, cu taraful lui Ristache Ciolacu și cu cinci muscali cu cauciuc cu zece franci pe ceas până la ziuă...

Detaliile realiste, marcate cu un simț al pitorescului și preciziei superlativ, garantând umor de supremă calitate, nu sunt simple ornamente decorative, ci identifică și instituie câte o lume imaginată, în care toarnă câte o existență posibilă, încât a le aprecia drept planuri ficționale autonome, calitativ comparabile cu cele care susțin câte un singur ansamblu ficțional, nu este niciun abuz. Dar nu numai atât; în acest stadiu al ei, recâștigându-și plăcerea jocului cu astfel de diverse planuri, iată, de astă dată, simetric contrastante până în cel mai mic detaliu, arta inventivă a autorului, pe care nu avem niciun motiv să n-o încadrăm între artele mistificării, așa după cum însuși le-a definit, își propune adevărate probe de dificultate sporită. În *1 Aprilie*, jocului corespondențelor simetrice, mai larg de astă dată, e drept, i se adaugă proba finală a răsturnării compensatorii. Firește că tema ca atare este aceea veche, a păcălitorului păcălit, dar ceea ce cu oarecare abuz s-ar putea numi varianta lui Caragiale, insistând pe detalii și corespondențe simetrice, se distinge printr-o perfecțiune geometrică pe care o ornează cât se poate de potrivit, de minune chiar, apăsatele dar scurtele accente de pitoresc.

În schimb, în *Antologie*, perfecțiunea tehnică, acuratețea geometrică și strălucirea tabloului ficțional fiind aceleași, proba este alta: cel puțin în exemplul ales de noi, jocul contrastelor adânci și totale nu se încheie prin vreo compensare de un sens sau altul; opoziția lor totală și atât de bătătoare la ochi rămâne deschisă, reactualizând vechea întrebare din enigmele plantate în solul textelor caragialeene: unde este adevărul? Care este realitatea? Deocamdată, în acest stadiu al exercițiului narativ prin manipulare de texte, răspunsul lipsește la această întrebare, prezentându-și numai oferta multiplă.

Definită astfel, tehnica manipulării de texte marchează câteva reușite de vârf în opera lui Caragiale. Începem seria lor cu bucata intitulată *Groaznica sinucidere din strada Fidelității*. De data aceasta, *foarfeca* instanței auctoriale pretinde a tăia din două publicații surori, „Aurora" și „Lumina", care, cum se întâmplă la români, sunt, o vreme, adversare de moarte, pentru a se împăca, în final. Dar nu numai foarfeca și, eventual, lipiciul operează aici; autorul se complace într-un nemărturisit, dar evident joc de creativitate textuală pe cel puțin două planuri principale: pe de o parte, în finisarea migăloasă, de bijutier, a ceea ce se numește, în critica de specialitate, granulația textului, pe de alta, în schițarea unui proiect narativ destul de amplu ca să poată constitui osatura unui posibil roman sau măcar a unei nuvele mai întinse. De altfel, în opera acestui scriitor despre care critica

a scris că nu a avut suficientă forță epică și răbdare pentru a ne lăsa un roman, se poate identifica o poietică în negativ a genului, în parodiile ironice cu care a țintit spre veleitățile de romancier ale bunului său prieten, Delavrancea; în *Groaznica sinucidere din strada Fidelității* putem găsi proba de intenție romanescă cea mai structurată din opera lui.

Aparentele dificultăți de a o urmări, respectiv reconstitui sunt, în mod paradoxal, tocmai sursele principale nu numai de interes epic, de lectură, dar și de valoare propriu-zis narativă. Începând cu aparenta concentrare care induce dubiul: poate fi un roman sau o nuvelă mai extinsă de 8-9 pagini? Dar, pe de o parte, chiar numai aceste, puține pagini, au răgazul să ne comunice principalele elemente ale romanului sau nuvelei, începând cu îndepărtatele evenimente ale vârstei eroinei, continuând cu momentele principale ale carierei sale sentimentale, culminând cu episodul dramei și încheind cu finalul fericit. Ca material narativ propriu-zis, romanul sau nuvela nu este nici concentrat(ă) și nici amplu (amplă), măsura lor nu stă în numărul de pagini; romanul este un întreg narativ care cuprinde un destin sau mai multe în contextul unei lumi, care este și ea un întreg, pe când nuvelei îi lipsește doar dimensiunea de tip cosmotic a acestei lumi.

Având toate datele acelui întreg pe care îl reprezintă romanul sau nuvela mai întinsă, *Groaznica sinucidere din strada Fidelității* dispune și de posibilitatea ca, pe spațiul restrâns al puținelor ei pagini, să întârzie asupra elementelor de atmosferă, sufletești ori altele, permițându-și și plăcute jocuri de posibilități neașteptate și aparente contradicții în interiorul limbajului. Încât intenția de a aranja, la rândul nostru, citatele, în vederea unei refaceri cât mai grăitoare a elementelor principale ale proiectului, se lovește de dificultatea la care ne-am putea aștepta cel mai puțin: în realitate, textul este amplu, este dezvoltat, el are timp, are răgazul de a poposi pe mici și pline de sugestii detalii, încât orice prescurtare taie în carne vie, fiind în realitate, o amputare. Încercăm, totuși, câteva extrase, începând cu cel prin care se refac, în strict respect pentru codul romanesc, antecedentele biografice ale eroinei și i se stabilește vârsta: *Astfel, d-na X...moașe, una din primele eleve ale răposatului doctor Capșa, proprietară alături cu d-ra în chestiune, ne-a afirmat că-și aduce aminte exact de timpul când își clădea casele răposatul Nerone Popescu, pe care parcă-l vede încă în cămașe de noapte și-n papuci, conducând lucrările zidăriei în persoană și înjurând ungurește pe salahori (era în vacanța mare), deoarece, în același an d-sa, d-na X...moașa, s-a născut. Ei bine, pe atunci, Tica, adică Porția, era fetiță măricică; se juca cu păpușile.* Continuăm cu antecedentele dramei: *Acum*

vreo patru-cinci ani, un tânăr student sărac de vreo 21 de ani, prietenul lui Cicerone Popescu, îndată ce dete bacalaureatul şi se înrolă ca voluntar, se aşeză în pensiune, într-o odaie mobilată, la doamna Zamfira Popescu, cu casă, masă, îngrijire, în fine de toate. Tânărul Mişu Z..., foarte vioi şi drăcos, limbut şi caraghios, nu întârzie să inspire Porţiei una din acele pasiuni care decid viaţa unei femei. În curând o relaţiune amoroasă nebună se contractă între ei. Această relaţiune a durat până acum vreo două luni, când tânărul, care studia medicina şi pe care toţi îl numeau pentru aceasta „doftoraşul", îşi luă diploma, şi imediat, având oarecare protecţii – mama lui este jupâneasă-n casă la moşia unui înalt personaj – căpătă un post de medic de plasă. Îşi poate oricine închipui lovitura ce „doftoraşul" i-o dete Porţiei, când îi spuse că el are s-o părăsească şi să meargă la post. Dar iată preludiul dramei:

Domnişoara Popescu de mai multe săptămâni căzuse într-o stare de melancolie şi de abatere sufletească, încât nu mai mânca, nu mai bea, nu mai dormea de loc. Cu o zi înainte de a lua fatala hotărâre, arătase semne de mare nelinişte; a cerut să mănânce şi să bea. După ce a dejunat cu mare poftă şi s-a săturat, a-nceput deodată să plângă, zicând către doamna Zamfira Popescu:

– Mamiţo, eu nu mai pot să trăiesc! eu vreau să mor!

La aceste cuvinte, mama i-a răspuns:

– Mofturi! Ia fii bună şi te-astâmpără...Las'că o să-ţi treacă!

Porţia însă a adăugat:

– Ai să vezi!...Dar dacă mor, jură-mi, mamiţico, jură-mi că o să-mi pui pe mormânt boboci de trandafir!

Nici drama propriu-zisă nu este mai puţin pitoresc-sentimental-colorată:

Azi-noapte, pe când fratele său lipsea după obicei şi mamiţica dormea, Porţia scoase gămăliile la o duzină de cutii mari de chibrituri şi le aruncă într-o cinzeacă de rachiu de drojdii. Aşteptând să se dizolve fosforul, sărmana fată se aşeză la masă şi scrise cu toată limpezimea de minte o scrisoare către mamiţa şi către frăţiorul ei, prin care le cere pardon de durerea ce le o cauzează şi le declară că moare deoarece este părăsită de tânărul Mişu Z...[...] Într-un post-scriptum apoi, conjură încă o dată pe dezolata mamă să nu uite de boboci.

Când a terminat scrisoarea, gămăliile de chibrituri erau dizolvate. Porţia înghiţi păhărelul, dându-l cu voluptate peste cap, şi merse să se culce în patul ei, aşteptând cu resemnare moartea. Aceasta nu întârzie să se

anunțe prin niște oribile crampe de intestine. Nenorocita, covârșită de dureri, sări în sus și-ncepu să țipe spunând tot:

– Mor! mor!...ah! Mișule, fii fericit!... Scăpați-mă! Scăpați-mă!... sunt încă tânără! Nu! nu! nu vreau să mor!

În fond, dacă autorul ne-a propus să ni-l imaginăm mânuind o foarfecă și decupând articole de ziar, nouă, la rândul nostru, ne-ar veni destul de greu, dacă nu ne-ar fi chiar imposibil să luăm foarfeca și să tăiem; în realitate, textul caragialean aproape că nu poate fi citat fragmentar: el trebuie luat cât mai aproape de întregimea lui, care singură poate cuprinde toți vectorii de expresivitate și sugestie cu care este încărcat. Cum este și în cazul de față: strategia lui de ansamblu prevede dublarea traseului principal de prezentare a dramei, cel pe care l-am putea numi pozitiv, cu unul negativ, care nu contrazice, în esență, linia de afirmații ale celuilalt, dar le prezintă într-o cu totul altă lumină. Aproape de prisos să mai precizăm că această optică în paralel este ilustrată prin extrasele paralele din cele două publicații surori și rivale. Dar iată cum debutează seria negativă:

Un confrate a publicat azi-dimineață o știre de senzație despre sinuciderea unei copile disperate din cauză că ar fi fost trădată de amantul ei, un doctor proaspăt – un întreg roman pasional à la Ponson du Terrail sau Jules Mary, o întreagă melodramă a la d'Ennery.

Am fost și noi curioși să vedem ce este adevărat din toată comedia aceea și am mers după informațiuni. Și iată câteva alte spicuiri*: când noi ne-am transportat în localitate, sinucisa din strada Fidelității, d-ra Porția Popescu, se-ntorsese de la spital, unde, de aminteri, putem afirma cu siguranță, nici n-avusese nevoie să meargă. În adevăr, doza de chibrituri pe care o luase fusese cu totul nensemnată.* Și, despre tânărul Mișu Z...: *Medicinistul, băiat sărăcuț, găsind așa de călduros adăpost și culcuș, nu căutase deloc a contraria pasiunea gazdei sale, care era o binefacere cerească pentru el; din contra, o alimentase cu multă metodă. Această relațiune destul de nepotrivită dură până ce, după câțiva ani de studii, tânărul își susținu teza. De mult îi erau peste cap favorile d-rii Țica; se hotărâ să scuture jugul când nu mai avea nevoie să-l poarte.* Încă ceva: *Un amănunt curios iarăși este faptul că d-ra, cu o zi înainte de demonstrațiunea ei romantică, suferea grozav de măsele. D-ra are dinții foarte stricați și sufere mult de asta când răcește; e probabil că această infirmitate, ca și cearcănele vinete de pe obraz, se datorește abuzului nemăsurat al gogoșilor de ristic. Din cauza durerile prea frecvente de măsele, a și contractat de*

mult obiceiul fumatului. Ei bine, după crampele ce le-a suferit din pricina chibriturilor, i-a trecut cu desăvârşire durerea de măsele. Poate că fosforul!

Cu un ocol printr-o confruntare personală între redactorii celor două publicaţii, d. Mihail Constantinescu şi d. Constantin Mihăilescu, cu eroii dramei pe care au creat-o, relatând-o în ziarele lor, aceasta se îndreaptă spre finalul elocvent:

În fine *Aurora* reproduce după *Lumina*:

Aflăm cu deosebită plăcere logodna gentilei domnişoare Porţia Popescu, fiica doamnei Zamfira Popescu şi a repausatului profesore, veteran al corpului didactic, Nerone Popescu, cu simpaticul dr. în medicină d. Mişu Zaharescu. Îndată după cununie, tânăra pereche va pleca la Montpellier, unde eminentul elev al facultăţii noastre merge a-şi completa cercetările ştiinţifice.

Felicitările noastre tinerei şi simpaticei perechi.

Am avansat ipoteza că bucata la care ne-am oprit ar conţine proiectul unui roman sau al unei nuvele mai extinse; aici credem că stă interesul esenţial şi valoarea ei, iar nu în cine ştie ce ascuţişuri critice îndreptate împotriva moravurilor din mahala sau din presă; unul din ziarele fictive dintre care autorul pretinde a fi citat afirmase, în finalul articolului său, adevărul sub forma unei vechi formule:

Şi...iată cum se scrie istoria!

Pentru că, în adevăr, istoria, adevărata istorie, romanul sau nuvela virtuală, pe care pretindem că o putem descoperi aici, nu se întâmplă nici în lumea mahalalei bucureştene a veacului XIX, nici în cea a presei din aceeaşi vreme, ci în interiorul limbajului ca univers al posibilităţilor de exprimare, ca univers stilistic; din felul cum este scrisă decurge şi se întemeiază, în toate caracteristicile şi valorile ei, istoria. Cheia textului, adevărata lui miză romanescă nu este întâmplarea cu o domnişoară cam trecută şi un tânăr vioi şi drăcos, cât posibilitatea ca, prin formulări de genul: *se hotărî să scuture jugul când nu mai avea nevoie să-l poarte* ori: *d-na X...moaşe...ne-a afirmat că-şi aduce aminte exact de timpul când îşi clădea casele răposatul Nerone Popescu....deoarece, în acelaşi an, d-sa, d-na X...moaşa, s-a născut...* şi alte resurse inepuizabile ale lui, limbajul să conţină în sine o aceeaşi linie evenimenţială luminată din atâtea unghiuri şi colorată în atâtea feluri. Disimularea totală a vocii auctoriale, înlocuită de convenţia foarfecii şi a lipiciului, a transferat întreaga responsabilitate textuală asupra virtuţilor latente ale limbajului, a puterilor lui inepuizabile, iar acestea, în deplina libertate pe care le-a procurat-o custodele lor, autorul, au construit ficţiunea

globală alcătuită din două planuri paralele, cu corespondențe, trimiteri reciproce și ecouri, dar fără confruntarea decisivă și clarificatoare. Dar nu este, oare, aceasta cea mai simplă definiție a două linii sau planuri paralele, aceea că nu se întâlnesc niciodată, distanța dintre ele rămânând constantă?

3.3.6. TEXTUL CONSTRUINDU-SE PE SINE DIN SINE

Tehnica foarfecii și a lipiciului este exersată, cu o perfectă acurateță, în preacunoscuta schiță *Urgent*... De astă dată, reproducerile nu se fac din pagini de ziare, ci din adrese oficiale schimbate între ele de oficialități școlare și administrative. Textul mizează pe două elemente principale: pe de-o parte, pe poanta finală, construită cu grijă și treptat prin consemnarea riguroasă a datelor fiecărei adrese, astfel încât perioada de la 15 noiembrie, când este datată prima dintre ele, până la 15 martie, când se emite ultima, să poată sta, cu întreaga ei încărcătură ironică, sub genericul *urgentă.* Pe de altă parte, este un mic joc stilistic, de la redactarea cvasi-corectă din primul exemplu:

Domnule primar,

Referindu-ne la adresa noastră din luna trecută octombre cu No.597 asupra necesității de lemne pe care o simte școala, vă rugăm ca de urgență să binevoiți a ne trimite cantitatea prevăzută, căci vremea se strică și amenință să nu mai putem urma cursurile fără combustibil.,

la distorsionări tot mai accentuate în topică și asocieri de cuvinte, de tipul:

rugăciunea ce v-am făcut în privința lemnelor de încălzit necesare școalei de fete No.1 din această urbe, care se află în lipsă de căldură suficientă [...] *încât elevele sunt incapabile a mai scrie cu mâinile înghețate, și chiar profesoarele sufăr neputându-se dezbrăca în clasă, fiindu-le temperatura așa de exagerată, încât, cum se poate ușor constata, este de nesuferit*... Apoi, *o temperatură incapabilă de a putea fi suferită mai ales de copii..., din cauza gerului aspru prin care trecem în acest anotimp fără niciun rezultat..., încât nu se mai poate zice că aceasta este o umanitate, lăsând astfel să sufere elevele..., ...am găsit din cauza frigului pe jumătate școala despopulată complet, iar restul tușind toate și dureri cu umflătură în gât*... și altele.

Ar mai fi de notat găselnița amuzantă a numirii unui inspector școlar, suficient și agramat, cu numele pompos *Lazăr Ionescu-Lion*, dar textul nu convoacă în jurul și în substraturile sale, fără destulă adâncime, de altfel,

menținându-se la nivelul simplului joc, acea consistență de viață și semnificație prin care să întemeieze o lume.

În schimb, cu totul altfel stau lucrurile în cel puțin la fel de cunoscuta *Telegrame*, în care tehnica foarfecii și lipiciului, adică a colajului, pare a atinge una dintre culmile ei. Cum știe toată lumea, bucata constă dintr-o alăturare de texte de telegrame, fără niciun fel de scriitură de legătură sau de cadru între ele, fiind ceea ce s-ar putea numi o materie narativă brută, lipsită de ramă. Interesul și valoarea bucății constau în combinația dintre curiozitatea ascuțită pentru derularea evenimentelor, care urmează un traseu pe cât de strâns articulat de la fază la fază pe atât de imprevizibil, și efectele rezultate din adaptarea stilului telegrafic la o astfel de materie narativă sau, am putea spune, întorcând lucrurile pe cealaltă parte a lor, din izvodirea secvențelor respective din maniera telegrafică de a comunica. Performanțele de expresie fiind prea cunoscute, intrate în ceea ce s-ar putea numi folclorul de lectură și citate al literelor române, este destul să spunem că, prin astfel de prețioase enormități de genul celebrelor *insultat grav dumnezeu mami și palme cafine central* sau *directoru apărându-se tras două palme... Costăchel tras revolver spart glob lampa centrul grădini electrică. Panică, asasin arestat*, până la finala: *Pupat toți piața endependenți*, se consumă energia narativă a unui întreg roman. Să fie, aceasta, deci, o repetare a cazului din *Groaznica sinucidere din strada Fidelității?* Nu tocmai, pentru că substanța narativă fiind la fel de bogată, noua bucată procedează, la nivelul granulației textului, tocmai în sens contrar, adică nu prin popas în voluptatea verbiajului, de unde extensia textului, ci printr-un fel de concurență cu propria capacitate de a se concentra; iată un exemplu care, în alte condiții, la dispoziția plăcerii textului de a se autoreproduce, ar fi dat zeci de pagini:

Az pitrecut scenă nostimă piața noastră. Madam Atenaisa P. al cărui nume trecem sub tăcere, care părăsit soțul cetățean onorabil, pentru romanse cu individ infam localitate, întâlnind nefericitul soț, capatat bună lecție moralitate public, care aprobat. Această fimee fără inimă neroșind amenințat cu sbiri puteri, deoarece complicele directoru prefecturi.

Ceea ce este de-a dreptul miraculos și asigură, fără îndoială, mare parte din valoarea și rezistența acestei capodopere este că, părând a sacrifica, în interesul concentrării telegrafice, componente însemnate cantitativ din alcătuirea țesăturii de cuvinte, transcrierea, mai binezis invenția auctorială își oferă posibilitatea să rețină, totuși, elementele cele mai semnificative în planul sugestiei pitorești, de atmosferă și culoare locală; încât scenariul

narativ, derulându-şi principalele articulaţii, punctează, totodată, decisiv, şi în planul expresivităţii inefabile.

Tot de procedura colajului ţine şi la fel de cunoscuta *Temă şi variaţiuni,* prin care instanţa auctorială revine la sursa ei preferată: presa; sunt trei variaţiuni pe o singură temă, care tocmai astfel este şi numită în text: *Tema* şi pe care autorul colajului o dă ca extrasă din „Universul", ziar la care, de altfel, el avea să colaboreze; cât ar fi de cunoscut, textul se cere reprodus:

Aseară, pe la 6 ore, un foc a izbucnit la o casă peste drum de cazarma Cuza în Dealul Spirii. Mulţumită activităţii pompierilor şi soldaţilor, focul, deşi bătea un vânt puternic, a fost năbuşit în câteva minute. Pagubele nu prea sunt însemnate.

Cum este de aşteptat, cele trei variaţiuni pe această temă sunt foarte diferite între ele şi poartă, fiecare, câte o puternică marcă particulară. Cea dintâi, despre care se pretinde că a fost extrasă din *Un ziar opozant fără programă, nuanţă liberală-conservatoare,* bate câmpii, fără graţie, pe tema incendiului în general şi pe alte teme generale, după modelul:

*De patru ani împliniţi aproape de când reacţiunea ţine în gheare Belgia Orientului, care din lipsă de energie în evoluţiunea ei către progres, un progres bine definit de aminteri prin spiritul tradiţional şi istoric, şi ocazionat întrucâtva, deşi jenat oarecum, de evenimentele economice din urmă, în care duplicitatea reacţiunii a întrecut toate marginile şi a atins limita tutulor speranţelor de îndreptare, speranţe ce...*etc., etc., pe aceleaşi meandre de trasee cu logică sărită sau accidentală, până la: *dar însă nu credeam pentru ca să ajungem aici, nu credeam, o mărturisim* coram populo, *oricât am fi crezut de infamă reacţiunea concentrată şi atotputernică, să ajungem şi la incendii ca acela ce s-a petrecut în Dealul Spirii peste drum de cazarma Cuza, care trebuie să serve cetăţenilor de învăţătură şi să rămâie o pată neştearsă şi indelebilă asupra acestui negru regim, pretins alb, regim al incendiului, căci daca pompierii, opera venerabilului şi bătrânului general Florescu, nu stingeau focul, cine ştie cât mai ardea!!!*

A doua varaintă provine de la *Un ziar opozant cu câteva programe, nuanţă trandafirie.* Dăm câteva mostre:

Aseară iust la orele când puneam ziarul ediţia a cincea supt presă, în Dealul Spirei vis-à-vis de casarma Cuza, un incendiu a sbucnit.

Din causa vântului violinte, care sufla puternic de la occidinte spre oriinte, incendiul a produs o mare panică printre cetăţiani şi cetăţiane.

Mai de pe la mijlocul textului:

Cu această ocasiune vom repeți dechiarațiunile făcute de organul nostru de atâtea ori, privitoare la instituțiunea pompiarilor.

Am zis, zicem și de datoria noastră este să o repețim mereu protivnicilor noștri de la guvern:

Speriința ne-a probat până la evidință că:

până când nu vom avea pompiari-cetățiani,

până când nu vom avea cetățiani-pompiari, nu vom sbuti să ridicăm această instituțiune la treapta la care ea în Occidinte s-a ridicat.

După tiparul acestui ultim modul format din două-trei rânduri inițiale de pregătire teoretică, urmate de alte patru-cinci, dispuse ca fraze muzicale pe un portativ, mai degrabă decât ca versuri într-o strofă, textul se alcătuiește, în continuare, din alte trei astfel de module; în totul, pare a fi aranjarea elementelor unui cântec cu strofe și refren sau anti-strofe, pentru a se încheia cu accentul puternic pe care îl așază, întotdeauna, dialogul dintre interogație și răspuns:

Dar ne vor întreba potrivnicii noștri:

Cine va comanda pe pompiarii-cetățiani? pe pompiarii-sătiani?

Răspundem:

Ingeniarii,

Ingeniarii competinți, inteligînți, prudinți, indipendinți, speriinți.

Numai astfel instituțiunea pompiarilor, puternică, va da roade scelinți.

Aproape de prisos să mai spunem că, din unghiul de vedere al criticii de conținut, mai veche sau mai nouă, adevăratul obiect al unui astfel de text se situează în zona gratuitului pur; cu alte cuvinte, singura interpretare adecvată i-ar putea fi aceea formală, completată cu eventuale cunoștințe specializate de compoziție muzicală, care nouă ne lipsesc, pentru că important este, aici, cum se urmează și se îmbină elementele în vederea unor efecte cu totul deosebite, precum este cel al finalului, pe care noi îl auzim tunător și cu ecouri prelungite, modulate treptat de la verset la verset.

În fine, cea din urmă variațiune ar proveni de la *Un journal chic* și este redactată în franceză, compilatorul neomițând a servi și traducerea românească, în subsolul paginii. Iată, și de aici, câteva spicuiri:

Décidement Maître Printemps n-est pas gai cette année-ci: du vent, de la pluie, de la pluie, du vent. Nos mondaines perdent leurs heurs à regarder le baromêtre, qui, insensible comme cette vieille Mère Nature, baisse, baisse toujours, on dirait les actions du Panama. Le Dieu Plaisir et la Fée Bamboche s'entêtent à tenir fermés leurs temples, en dépit des voeux de

BCU CLUJ CENTRALA UNIVERSITARA LIBRARY

leurs fervents fidèles; partant, plus d'encens sur leurs autels jadis si chargés de fleurs. C'est insensé comme on ne s'amuse plus en cette malhereuse fin de siècle, qui n'en finit plus avec ses surprises ravacholiennes.

Ceea ce înseamnă, în traducere*:*

Hotărât, doamna Primăvară nu e veselă anul acesta: vânt, ploaie, ploaie, vânt. Mondenii noştri îşi pierd vremea privind barometrul care, nesimţitor ca şi această bătrână Mamă-Natură, coboară, coboară mereu, ca şi acţiunile Panama. Zeul Plăcere şi Zâna Petrecere se încăpăţânează să ţină închise templele lor, în ciuda dorinţelor pasionaţilor lor credincioşi; de aceea nu se mai găseşte tămâie pe altarele lor, altădată atât de încărcate de flori. Foarte puţin se mai poate petrece în acest nenorocit sfârşit de secol, care nu a sfârşit surprizele sale răscolitoare.

După ce se dă, telegrafic, ştirea despre incendiu*: Hier un grand incendie a eu lieu dans le Dealul Spirii*, textul continuă în maniera unei cronici mondene, cu o introducţiune în spiritul teoriei convertite în sentinţă: *Faute d'amusement, une émotion vaut toujours mieux que l'ennui*, şi apoi – elementele de cronică propriu-zisă*: Beaucoup de monde à l'incendie. Nottons en passant M-me Chose, une brune descendue d'un cadre de Murillo, en robe de chambre, superbe dans son negligé transparent; M-me Machin, un Rubens, non moins élégante, toute rouge d'émotion; la toute jeune M-me Bigoudiano, un rêvè brillant de Watteau, ravissante avec sa chevelure blonde or qui frise naturellement sans aucun artifice, un bouton rose sur le point de s'épanouir aux rayons de Phoebus, harmonisant très hereusement avec le ton rougeâtre des flammes légèrement estompées par le voile de la fumée.* Finalul, ca bomboana pe tort, un concentrat de mondenitate*: Après l'incendie, chambrée des plus selectes chez le rotisseur du coin.* Adică, pe româneşte, pe rând, după anunţarea incendiului*: În lipsă de petreceri, o emoţie e totdeauna mai de preţ decât plictiseala.* Şi*: Multă lume la incendiu. Reţinem în treacăt pe doamna Cutare, o brună coborâtă dintr-un tablou de Murillo, în capot, superbă în neglijeul său transparent; doamna Cutare, rubensiană, nu mai puţin elegantă, îmbujorată de emoţie; foarte tânăra doamnă Bigoudiano, un vis strălucitor de-al lui Watteau, răpitoare cu părul-i blond-auriu care se buclează natural, fără niciun artificiu, un boboc de trandafir gata să se desfacă la razele lui Phoebus, armonizându-se plăcut cu tonul roşiatic al flăcărilor uşor estompate de vălul de fum.* La urmă: *După incendiu, o gustare dintre cele mai selecte la birtaşul din colţ.*

Oricât de fascinant ar fi jocul caleidoscopic pe care ni-l propune această bucată, el ar rămâne suspendat în nimic, ca un exercițiu absolut gratuit, dacă ar lipsi acordul și punctul lui final; este o complicație care iese din seria variațiunilor, servind, din punct de vedere strict cantitativ, de contrapondere la introducerea sub formă de „temă" ; calitativ, însă, sub raportul semnificației de substrat al întregului, reprezintă accentul decisiv:

Mai multe ziare ale opoziției vorbesc cu un zgomot asurzitor despre un incendiu care ar fi avut loc în Dealul Spirii peste drum de cazarma Cuza. Cu această ocazie încalecă iar pe faimosul lor Dada, aruncând în spinarea reacțiunii (sic) răspunderea pentru acest sinistru. Întrucât trebuie să pună publicul temei pe spusele acestor foi, ce nu mai au câtuși de puțin respect de adevăr, iată:

Din sorgine oficială aflăm că nu a fost niciun incendiu ieri în Dealul Spirii. Sinistrul cel grozav este o pură invențiune ieșită din fantazia nesecată și din bogatul arsenal de calomnii al adversarulor noștri.

Aruncând, prin această lovitură, adevărată răsturnare în spirit aristotelic, vălul confuziei totale pe întreaga desfășurare de ipoteze de până aici, ingeniosul aranjor-creator al variațiunilor pe o temă dată abia lămurește lucrurile. Pentru că nu poate fi dubiu: cele trei ipoteze (variațiuni) rezistă, ființează estetic fiecare prin propria ei forță, dar abia finalul oferă cheia rostului lor în întreg. Negând categoric realitatea pre-textului, cu alte cuvinte, caracterul de adevăr al temei, finalul așează variațiunile în postura lor reală: firește că sunt simple variațiuni, adică ipoteze posibile, dar nu reale, căci iată că li se neagă orice legătură cu realitatea, sunt arătate ca niște veliere, plutind pe mare, cărora li se taie otgoanele care le legau de țărm, sau ca niște baloane, în văzduh, cărora li se retează frânghiile. Și iar se reactualizează întrebarea, eterna întrebare a textului caragialean: există, oare, realitatea sau totul este numai iluzie?

Prin *Telegrame* și *Temă și variațiuni*, tehnica sau procedeul colajului atinge, în proza lui Ion Luca Caragiale, cotele valorice supreme; performanțele de ingeniozitate și expresivitate, superlative, par a fi egale în cele două capodopere. Le deosebește, totuși, ceva: în cea dintâi, *Telegrame*, cu toată puterea lui extraordinară de expresivitate, textul trăiește prin substratul lui narativ, de care depinde total; iar substratul narativ constă în realitatea „poveștii", a tramei. Căci, oricât ar părea de exagerat pentru o scriitură de câteva pagini, ea are o diegeză și se întemeiază pe aceasta; mai

mult chiar, depinde, cum am spus, în absolut, de ea: căci nici *insultat grav dumnèzeu mami și palme cafine central*, nici *apărându-se tras două palme* și mai ales nici *Pupat toți piața endependenți* nu ar fi fost posibile fără complicațiile amoroase, financiare și politice în care sunt prinși directorul prefecturii Raul Grigorașcu, frații Costăchel și Iordăchel Gudurău, unul avocat și fost deputat, celălalt *mari propietar*, fost senator, și în care este, se putea altfel?, mai ales *Madam Atenaisa P.*, *al cărui nume* putem *trece sub tăcere*, dar a cărei persoană nu și care joacă rolul unui fel de coana Joițica ajunsă la faza scandalului public. Miracolul acestei bucăți constă în perfecta identitate dintre acțiune și expresia ei verbală, căci trebuie să admitem că *apărându-se tras două palme* reprezintă exact ce s-a întâmplat acolo și atunci, iar orice altă formă de a spune acest lucru nu ar face decât să modifice și lucrul respectiv ca atare. Iar dacă nu înțelegem că există o dependență obligatorie și absolută, chiar dacă misterioasă nu numai pentru posbilitățile noastre, fatal limitate, de interpretare, dar în eternitate, emanând atât dintr-o direcție cât și din cealaltă, care face ca expresie și acțiune (realitate) să fie unul și același lucru, n-am înțeles nimic din *Telegrame*.

Temă și variațiuni, în schimb, se așază pe altfel de temeiuri, a căror cheie o dă, cum am mai spus-o, finalul; prin acest final, substratul de realitate al textului este pus sub un mare semn de întrebare, aproape că este pulverizat, înlocuit cu neantul, pentru că notița inițială din „Universul" pare (este) atât de îndepărtată, de parcă n-ar fi existat. Oricum, comunicatul final, atribuit unui ziar oficios, lasă cele mai importante părți ale textului anterior fără suport, oferindu-i, în schimb, libertate și autonomie aproape depline.

Întrebarea, eterna întrebare a textului caragialean: o fi existat, oare, un incendiu în Dealul Spirii, își amână răspunsul ori nu-l primește; în lipsa lui, avem însă, consistența de tărie sugestivă a variațiunilor. Ele și ocupă cea mai mare parte a spațiului textual și își asigură dreptul de preeminență prin logica proprie a gramaticii poietice; ceea ce se petrece, din punctul de vedere al emisiunii eterne de sugestivitate și semnificație, în fiecare dintre cele trei variante, adică o întreită demonstrație de punere în stare de maximă putere de creație autonomă a resurselor interne ale limbii, este înlesnit și justificat de strategia narativă a colajului; înțelesul este că literatura își găsește obiect exclusiv în puterea creatoare a limbajului, putându-se dispensa de condiția sau argumentul realității; încât, pentru destinul estetic al textului ca atare, este indiferent dacă incendiul din Dealul Spirii a avut sau n-a avut loc.

3.3.7. FELURITE IPOSTAZIERI ALE VOCII AUCTORIALE

Avem, acum, tabloul unor prime mișcări strategice de care dispune poietica narativității lui Caragiale-tatăl, manipulând câțiva dintre factorii ei importanți, și anume: vocea auctorială în combinație cu un sau mai multe niveluri de ficțiune/realitate. Prin aceste procedări, relativ simple, la care se mai adaugă o noutate ale cărei importanță și semnificație nu le putem încă descifra și aprecia îndeajuns, aceea a creației în interiorul limbajului, ca într-o realitate/ficțiune autonomă, corpul operei sale în proză a fost dotat cu primele lui creații excepționale, reperele înalte ale unor capodopere care marchează puternic arta narativă românească și, poate, și pe cea universală. Evident, însă, domeniul de prozelor scurte, schițe, povestiri, este mult mai bogat și, chiar dacă restul titlurilor nu este de așteptat să aducă noutăți decisive nici în ce privește tehnica narativă, nici pe scara valorică, ar fi o greșeală evidentă ignorarea lor; chiar și numai pentru că cele mai multe dintre ele circulă, unele chiar cu valoare de exemplu, nu numai prin diverse manuale, ca exemplificări didactice, dar și prin texte critice cu pretenții, ca pretexte pentru ipoteze de exegeză. Argument la care mai putem adăuga și încredințarea că fiecare dintre ele, într-o anumită măsură și pe propriile cărări, poate ilustra unul sau altul dintre principiile metodologice care ne conduc în re-interpretarea prozei lui Caragiale.

Iată pentru ce ne credem îndreptățiți să purcedem la o trecere prin noua grilă de lectură a fiecăreia dintre aceste texte, servindu-ne, ca de o convenție nu oarecare, dar nici absolută, de sumarul textelor apărute în volume, în timpul vieții autorului, și de ordinea în care le prezintă ediția din 1960 la care am mai făcut referire.

Începem cu cea intitulată *25 de minute...*, în care vocea autorului alternează cu izolate „voci de text", după o tehnică în care comperajul auctorial uzează, încă de la început, în mod deschis, de colaj:

„...Fiți toți joi la gară la-nălțimea patriotismului vostru, care nu s-a dezmințit niciodată, mai ales în așa plăcute, putem zice chiar fericite ocaziuni!

Cetățeni!

Săptămâna viitoare este o zi solemnă pentru orașul nostru!!!"

Astfel se-ncheia proclamația adresată de câteva zile de părintele orășelului Z...către administrații săi, afișată pe cale publică și reprodusă în capul ziarului oficios „Sentinela Ordinii" *cu acest frumos* motto:

„Evenimentele mari fac totdeauna să tacă micile pasiuni!"

Toată lumea era în adevăr plină de entuziasm, deşi „Drapelul libertăţii", *dirijat de decanul avocaţilor, îşi termina articolul său de fond cu cuvintele:*

„...Vom căuta să fim cât se poate mai parlamentari. În zadar mişeii de la primărie convoacă lumea la gară! Declarăm sus şi tare că joi nu va fi entuziasm, ci numai o meschină şi dezgustătoare paradă oficială. Să înceteze dar cu infamele lor mistificaţiuni!... Săptămâna viitoare nu poate fi o zi solemnă; ea nu va fi decât un moment trist pentru concetăţenii noştri!"

Cum era de aşteptat şi cum par să indice chiar aceste prime rânduri citate de noi, textul propune două principale niveluri de realitate/ficţiune; conduşi de aceleaşi indicaţii ale începutului, am fi dispuşi să identificăm aceste două planuri deosebite în cele două tabere politice pe care citatul nostru le desemnează atât de lămurit; însă surpriza, îndrumându-ne spre miza lui ascunsă, stă în aceea că, de fapt, rivalitatea politică, în care se amestecă şi ceva intrigi de familie şi chiar amoroase, după schema cunoscută din *O scrisoare pierdută*, ţine, în întregime, de un singur nivel şi că paralel cu acesta şi contrastând cu artificialitatea lui emfatică, impregnată de specific românească subiectivitate exagerată a locului şi tradusă în cunoscuta retorică, intervine nivelul de realitate şi oarecum grav al lucrurilor reale şi normale, cu o prezenţă apăsată în materialitatea lor grăitoare:

...S-aude şuierul cald...

– La o parte, domnilor! zice grav şeful gării potrivindu-şi bine şapca roşie.

Iată-l! Pieptul lat al locomotivei s-arată la cotitura liniei. Arătarea creşte, creşte mereu, sforăind semeaţă şi alunecând cu eleganţă maiestuoasă la peron.

Dar surpriza nu se opreşte aici, căci este întregită de inspiraţia de a trece în contul planului realităţii normale şi prezenţa perechii princiare: *Vodă şi doamna, plecând în străinătate, trebuie să se oprească douăzeci şi cinci de minute în gara din marginea oraşelului Z...* Încât miezul gustos al acestei surprize, ascunsă de învelişurile repetate ale strategiei textuale, care îndreaptă atenţia lecturii într-o parte (spre rivalitatea politică şi complicaţiile ei), pentru a se desfăşura, nestingherită, pe cealaltă parte, stă în familiar-savuroasa conversaţie a cucoanelor din oraşel cu măria-sa doamna şi poanta care a iritat pe Maiorescu:

Una o povăţuieşte pe doamna să se ferească pe drum de răceală:

– Nu te juca, soro! boala n-alege. [...]

– Am auzit, dragă – zice doamnei nevasta directorului – că ați fostără cam bolnăvioară! Mi-a părut grozav de rău... Încă-i ziceam lui dom'profesor, amicul nostru, zic: vezi dumneata, dacă o prințesă și tot nu se poate pune cu voia lui Dumnezeu, dar noi ăștia!... Dar acu te-ai făcut bine...Se vede...Fie, că frumoasă ești! să nu-ți fie de deochi! să trăiești!...

Totdeodată unul din copiii domnului director, cari privesc foarte curioși pe suverani, își scobește o nară cu degetul. Mama îi dă o palmă peste mână.

– Nu ți-e rușine să bagi mâna-n nas!... șezi frumos! Te vede madam Carol!

Multă, puțină, atâta ni se pare a fi toată schița.

În *C.F.R.*, vocea autorului este aceea care instituie situația de fapt:

Doi amici, Niță și Ghiță, șed la o masă în berărie și vorbesc încet, despre cine știe ce. Ușa stabilimentului se deschide cu zgomot, și intră foarte vesel un mușteriu nou, un om mai mult tânăr ca bătrân. După toate aparențele, sosește dintr-un stabiliment similar, unde trebuie să fi stăruit mult. Noul-sosit se uită la mesele ocupate, pare c-ar căuta o cunoștință, și-și oprește în sfârșit privirile asupra celor doi amici. Cu pas mai mult hotărât decât sigur, vine drept la masa lor.

Mușteriul cel nou îngălează silabele, pe unele prea slabe neglijându-le chiar de tot.

Odată instituită această situațiune, din care se cere să reținem defecțiunea de vorbire a unuia dintre personaje ca pe un indiciu de particularizare, vocile se manifestă, în conversație, desigur, construind două universuri paralele; treptat și în necunoștință de cauză una față de cealaltă, fiecare parte nutrește iluzia că universul său este singurul adevărat comun totuși. În continuare, textul, respectiv logica lui narativă, care duce spre ceva, este creat de interesul și chiar savuroasa nerăbdare a primilor veniți, Niță și Ghiță, de a vedea construindu-se și confirmându-se propria lor ipoteză.

Ce se întâmplă, de fapt? Din spusele destul de puțin coerente ale noului venit, reiese că soția acestuia este plecată la drum, cu un tren de noapte, în cușetă de dormit separată, împreună cu șeful lui; rezultând că cei plecați sunt și singuri, și tineri, și frumoși amândoi, ceilalți jubilează la fiecare amănunt care pare a le confirma o presupunere mai mult decât plauzibilă. Când însă, aceasta se prăbușește, textul cade, se sfârșește, odată cu interesul

BCU "SPIRU HARET" UNIVERSITY LIBRARY

celor doi; iată-i aproape îmbătați de succes, aproape de culmea reușitei, felicitându-l pe cel de al treilea pentru fericirea de a fi ignorant:

G.: Nene! eşti un om fericit!...să trăieşti!

A.: Asta, ce-i drept, aşa e... sunt fericit, slava domnului! Nevastă frumoasă am, să-mi trăiască! Slujbuşoară bunicică am – de! Orişicât să zici, magazioner... dacă nu curge, pică! De şef încai, ce să mai zicem! ți-este ca şi un frate, odată ce ți-e cumnat, ca'va-s'zică!

(Amândoi amicii, după ce au râs tare, rămân foarte nedomiriți.)

N.: Cum cumnat?

A.: Dacă-i fratele Miții!... Da ce credeai?

G.: Atunci n-am făcut nimic...

A.: Cum, n-am făcut nimic?

N.: Noi gândeam...

A.: Cum, nene? Apăi daca nu-i era frate bun, se putea? Cum, adică? Era să las aşa mândrețe de femeie...noaptea...cu aşa frumusețe de bărbat?... în cupeu de servici!...(face cu ochiul) *sepa'at, ca'va-s'zică!...* (râde cu multă poftă) *ştii că-mi place! Câte ceasuri ai?*

N.: Ce-ți pasă?

A.: Vorba e, vreau să ştiu unde e Mița acuma.

N. (plictisit): *Trei şi jumătate trecute.*

A.: A plecat din Piteşti...Ai să mergem undeva, să bem câte un jvarț.

G.: Nu mai mergem.

A.: De ce?

N.: Nu mai ai niciun haz!

Mult ar trebui stoarse componentele acestei situații şi ale expresiei sale trialogale pentru a se înfiripa din ele vreun profit în direcția satirei sociale sau de moravuri; şi încă mai mult, în direcția tembelismului şi prostiei generalizate. Abia dacă s-ar putea alege, precum macul din nisip, un fir de, să-i zicem, spirit maliții os al celor doi, care ar fi să se bucure de nefericirea aproapelui lor. Dar este evident, dacă ascultăm textul cu o ureche atentă, că pulsul lui intim, ca şi cel manifest bat altundeva.

În primul rând, este de reținut detaliul uşoarei alterări a limbajului, în partitura noului venit, pe care convenția textuală îl numeşte Amicul şi-l încifrează cu A. Ştiind, de acum, că orice defect de vorbire bate spre o anume semnificație de substrat, putem înhăța momeala pe care ne-o oferă strategia textuală şi mergem şi noi pe mâna presupunerii celor doi amici. Stupoare, însă; finalul ne arată cât de creduli am fost: în realitate, era o simplă capcană, alterarea bahică a vorbirii ne-a făcut să privim într-o parte,

în timp ce balonul semnificației reale zboară în altă parte. De astă dată, derapajele pronunției indică tocmai contrariul lor, adică situarea pe pozițiile ferme ale adevărului și realității. În schimb....

Dar ce se întâmplă cu cei doi amici? Care este rostul prezenței lor și al construcției fictive în care se hazardează ca într-o grădină de delicii promise? Răspunsul ni-l poate da considerarea mai atentă a aspectului lingvistic al fluidului textual; spre deosebire de alte cazuri și în primul rând de *Căldură mare* și *Telegrame*, limbajul nu este aici teritoriu de creativitate; el este numai mijloc de comunicare. Mișcările lui tactice, la nivelul molecular sau al formațiilor simple de grupaje lexicale, nu sunt impulsionate nici de intenția de a-i testa posibilitățile, nici de aceea de a-i specula resursele, până la confruntarea dintre logica rațională și cea gramaticală; pur și simplu, cuvintele construiesc etapele succesive prin care se pregătește, prin acumulare și ritmare nezmintită, suspansul. Amicul controlează mereu fluxul duratei: cât este ceasul?, iar ceilalți îl provoacă să le servească material pentru presupunerea lor, care merge crescând rațional, umflându-se, ca un balon de săpun și explodând și pierind în neant. Cei doi, Niță și Ghiță, sunt degustătorii deliciilor viitoare ale unei situații care reprezintă o regulă aproape generală în mitologia familială caragialeană. Ei sunt întocmai cititorilor și interpreților acesteia, care nu încetează să jubileze și să mizeze pe evidența unor presupuse scandaluri. Dar este atât de sigură, această evidență?, pare să spună textul din *C.F.R.*, o construcție lexicală uzând de și mizând pe tactici derutante, pe schema unui desen abstract, de logică situațională formală, am putea zice, pentru a ne demonstra că nu totdeauna realitatea și adevărul sunt ceea ce par a fi.

În *High-life*, vocile se intersectează în țesătura ceva mai cmplicată a textului; bineînțeles că domină vocea auctorială, care își asumă postura povestitorului, dar există și un fel de replică a lui, un fel de contra-povestitor: *Dar, va zice cineva: – Bine! Însă cronicarul*...și așa mai departe. *– Ei da – răspunz eu – înțeleg ce spuneți.* Ceea ce însemnează că vocea auctorială este, de astă dată, divizată dialogal:

– Ei, da – răspunz eu – înțeleg ce spuneți. Însă cronicarul de salon trebuie să-și calce pe inimă, să fie discret și imparțial. Și asta n-o poate oricine, cum o poate Turturel.

– Care Turturel?

– Edgar Bostandaki...Turturel este numele pe care i l-au dat în copilărie, alintându-l, papaia, mamaia și duduile, surorile mai mari...

Obiectul povestirii, stilul *high-life*, este o suprarealitate construită deasupra unei realități prozaice, prin limbaj: vocabule, citate ascunse. În mod suprasemnificativ, demascarea acestei ficțiuni (realități artificiale) se face printr-o greșală de tipar, pentru că însăși această lume fusese construită prin tipar; în uzul curent, situația se etichetează cu zicala: *Și-a dat în petec!* Este tocmai ceea i se întâmplă lui Turturel, cronicarul monden, care însăila ficțiuni din vorbe, sub titlul *Cum se pitrece la noi...*, în foaia locală „Vocea zimbrului"...:

...Sâmbătă seara s-a ținut în fine la noi strălucitul bal filantropic sub prezidența grațioasei doamne Athenais Gregoraschko, născută Perjoiu...

...O enormă afluență de tot ce Târgul Mare are mai distins, fiecare ținând să mulțumească încântătoarei prezidente inițiatoare, preaamabila doamnă Athenais Gregoraschko...[...]

...Dopurile pocnesc, pare c-am fi la un atac de tiraliori, care nu sparie deloc pe bravii convivi... șampania curge-n valuri. Doamna Athenais Gregoraschko dă semnalul și aici; ridicând în sus cupa plină de delicii, ca divina Hebe, atinge de buzele răci buzele sale calde, cu acea delicatețe poetică cu care fluturelul atinge caliciul unui miosotis...

Dar muzica ne cheamă. Trăiască valsul! Doamna Athenais Gregoraschko, infatigabilă silfidă."...

Aici intervine fatala greșeală de tipar...Penalizarea pe care-o are de suferit nefericitul Turturel este, însă, dublă, venind atât din partea soțului infatigabilei, cât și din a...Important este, însă, că sancționarea, drastică, se face cu sfichiurile de bici sau cu plesnetul de palmă ale limbajului: *D. subprefect salută în dreapta și în stânga cu gravitate, apoi, drept în fața lui Edgar Bostandaki și cu un ton neobicinuit de aspru:*

– Domnule Turturel... Te opresc, magariule, să faci de mauvaises plaisanteries *pi conta doamnei Gregoraschko, soția me!*

Apoi face un ocol prin cafenea bufnind:

– A-t-on jamais vu pareille insolence?

Edgar nu pricepe deloc... Însă Raoul se întoarce iar și, gesticulând cu cravașa, de care nu se desparte niciodată:

– Altă dată, dacă-ți mai permiți di aieste, îți rup urechile! [...]

Și iese turbat, făcând să șuiere aerul sub jocul cravașei. Toată lumea rămâne uimită. Din ce pricină?... Hebe?...Caliciu?...[...]

Pe când fiecare caută cu de-amănuntul să găsească în cronică motivul penibilei scene, iată că intră în cafenea d. maior Edmond Buzdrugovici, grație amabilității căruia opera filantropică avusese concursul grațios al

muzicii militare. Fără să salute şi vădit foarte supărat, Edmond se apropie de Edgar, cu aşa pas şi aer straşnic, încât Edgar se ridică drept în picioare în faţa lui Edmond.

– Domnule! zice Edmond, fierbând ca un samovar; dumneata eşti acela care scrii porcăriile aieste?...Răspunde!

Şi-i vâră lui Edgar gazeta sub nas:

– Da!

– N-o fost şi madam Buzdrugovici, soţia me la bal?

– Ba da!

– Atunce, di madam Buzdrugovici, soţia me, pentru ci n-ai pomenit nimică?...nici chiar numele!...Să fi fost fără compliment – nu pretinde!...dar nici macar numele!?

– Domnule maior...

– Mişălule! strigă Edmond.

Şi, scurt mişcarea! Până să-i zică unul dintre amici „Ara! da stăi, bri omule!" îi trage două palme vajnice şi iese.

– Nu mai înţăleg nimică, pi onoarea me! zice Edgar şi iese şi el.

Înţelesul sau miza acestei schiţe nu stă, desigur, în *critica acerbă*... deşi o ironie destul de ascuţită se manifestă prin jocul acesta cu clişee narative recognoscibile, cu personaje care se cheamă Raoul şi Edgar şi Edmond şi par a se înfrunta cavalereşte, dar care se trădează prin *stăi, bri omule* şi *nu mai înţăleg nimică, pi onoarea me!* Comicul, adică hazul, reiese din situaţia convertită în limbaj şi din limbajul transpus în situaţie, pentru că *Edmond se apropie de Edgar* provoacă tot atâta veselie cât şi *Te opresc, magariule, să faci* de mauvaises plaisenteries *pi conta doamnei Gregoraschko*...Sigur că şi de această dată creaţia funcţionează în interiorul limbajului, dar numai în straturile lui de suprafaţă, acolo unde avântul stilistic al cronicii mondene, cu *Hebe* şi *caliciu*, contrastează vesel cu savoarea moldovenească a accentului.

În schiţa *Amici,* vocea autorului, după o primă punere în situaţie, se retrage în off şi lasă *la vedere* doar vocile actanţilor. Şi proccedura, şi situaţia seamănă foarte mult cu aceea din *C.F.R.*, mediul fiind acelaşi, nelipsita berărie. Şi construcţia pare asemănătoare, cu deosebirea că, la convorbire, participă mult timp doar doi parteneri: Mache şi Lache. Şi aici schimbul de vorbe pare a construi, treptat, o situaţie, o ficţiune, de astă dată calomnierea unuia dintre ei de către un al treilea, absent; relatarea o face, cum este şi logic, al doilea participant la dialog, de astă dată, Lache. Poanta stă în aceea că, în final, apărând pe neaşteptate tocmai respectivul, adică al

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

treilea, pe seama căruia se pusese calomnia, deci construcția fictivă, se dezvăluie și imposibilitatea practică de a fi fost el calomniatorul. Deci autorul calomniei, adică al ficțiunii, fusese tocmai cel care voia să o denunțe.

Nu prea vedem ce element de satiră sau critică de moravuri să fie aici, decât, cel mult, să zicem, o dezvăluire a inclinației general umane de a construi ficțiuni. Pentru că tocmai asta face amicul Lache: construiește o ficțiune din realitatea propriei sale experiențe, punând-o pe seama altuia, iar schița este una dintre rețetele posibile ale iluziei: un adevăr pus pe seama altuia, cât o fi el de adevărat, devine ficțiune.

În *Five o'clock,* ca și în *High-life,* se construiește, din cuvinte, o realitate paralelă; vocea auctorială este aceea care propune această realitate:

Five o'clock *pe englezește însemnează* cinci ceasuri. *În lumea mare, fiecare damă-și hotărăște o zi pe săptămână* (jour fixe), *când primește, la ceasurile cinci după-amiazi, vizite și face musafirilor tratație cu ceai; de aceea se mai zice și* five o'clock tea, *adică pe românește* ceaiul de la ora cinci ceasuri. *În genere, damele din lumea mare publică în carnetul lui Claymour, spre știința numeroaselor lor cunoștințe, ziua lor de primire. De exemplu, citim în* l'Independence roumaine:

„Madame Esmeralde Piscopesco, five o'clock tea tous les jeudis."

„Azi e joi. Haide – zic eu – la madame Piscopesco."

Și, cu aceasta, textul începe să-și arate substanța. Prezența autorului neintroducând un alt plan ficțional, ci numai o *voce,* mișcarea și, consecutiv, conflictul se consumă în interiorul ficțiunii, iar suspansul creat de amenințarea demascării e înlocuit cu acela al așteptării tensionate a propriei explozii. Este un cumul de factori explozivi, aici, fiecare cu fitilul aprins: pe planul limbajului, *five o'clock tea* face un amestec exploziv cu *Vii tocma la pont* și *Taci, tu!...Las'să-l întreb eu...Apăi, lasă-mă și pe mine, soro!...Tot tu?...Cu care Haralambina?... Cu mă-sa...Vezi dacă ești proastă?...E un ger afară, maşer, că nu-ți poți face o idee... Daca o ținea așa toată noaptea, se duce dracului rapița! ... Ce slugi dobitoace!... Nu te-am chemat pe dumneata: treaba dumitale e să stai la ușă; unde e dobitoaca de Roza? Ce face cu ceaiul?... Atunci de ce nu spui, proasto!... Să nu bomănești, obraznico!,* culminând cu *Lefterescu! Mitică al dumitale...Ba al dumitale, obraznico! Ba al tău, mojico!* Pe planul situației, de asemenea, tehnica desăvârșită creează așteptarea tensionată treptat a acestui Mitică Lefterescu, pentru a-l aduce în scena textului tocmai la *apropont,* adică în final: ([...]În poartă întâlnesc pe bravul Lefterescu.)

Eu: *Un'te duci?*

Mitică: *La* five o'clock, *la madam Piscupesco.*

Eu: *Fugi, nenorocitule!*

În *Tempora*, vocea auctorială împrumută tonul unui cronicar al evenimentelor:

Acum câțiva ani, unul din cei mai de seamă studenți ai Universității noastre era și tânărul Coriolan Drăgănescu. Avea inteligență vie, caracter de bronz, temperament de erou: pe lângă acestea, natura-l înzestrase cu un talent de orator de o putere irezistibilă. Se-nțelege că posedând astfel de calități, Coriolan trebuia să ajungă în fruntea camarazilor lui. El conducea toate mișcările studențimii. De câte ori generoasa tinerime universitară, nemaiputând sta indiferentă față cu împrejurările politice, se hotăra să-și spună și ea cuvântul ei, Coriolan îi strângea rândurile, o organiza, o îmbărbăta, o înflăcăra și o ducea – la statua lui Mihai Viteazul.

Cum se știe, finalul textului îl arată pe erou, peste câțiva ani, devenit zbir și autor al persecuțiilor împotriva tinerimei universitare: *Îndeosebi promitem neruşinatului inspector poliţist, canaliei ordinare, mişelului fără ruşine, sălbaticului zbir şi călău antropofag, care răspunde la dezgustătorul nume de Coriolan Drăg....*" S-ar părea că acționează, și de această dată, cunoscutul joc între planuri: realitate și ficțiune, adevăr și iluzie, numai că cele două niveluri, de realitate și ficțiune, par a glisa unul deasupra celuilalt până la a sugera sau chiar demonstra perfecta lor interșanjabilitate. Căci unde este realitatea și care este adevăratul Coriolan Drăgănescu? Miza principală a schiței, construită prin acest echilibru perfect al contrariilor, stă în aceea că dezvăluie dihotomia fundamentală, conflictul ontologic dintre aparență și esență al ficțiunii globale.

Tot cronicar, de această dată vizibil exaltat, al unor fapte/timpuri eroice se instalează, prin vocea lui, autorul în cunoscuta *O zi solemnă: Zi-ntâi de mai stil nou 1900, zi de redeşteptare, ziua florilor, ziua triumfului primăverii, a fost ziua şi a unui alt mare triumf – triumful unei idei mari! Ziua în care s-a realizat în fine un ideal de multă vreme hrănit cu pasiune în sufletul celui mai neobosit dintre primarii urbani ai regatului, în sufletul bravului meu amic Leonida Condeescu, primar al urbei Mizil.* Partitura cronicăresc eroică se continuă și într-una dintre etapele caracteristice ale strategiei narative, prezentarea *locului acțiunii:*

Mizilul!... Aşezată la poalele Tohanilor, celebre podgorii, această urbe – o grădină – se răsfață cu multă cochetărie pe o pajişte plană, asupra căreia bate soarele în plin de cum răsare şi până apune, iarna şi vara. Rar

se găseşte o panoramă aşa de plăcută şi atât de luminată: la miazănoapte, trâmba podgoriilor aci aproape, şi mai sus, în depărtare, treptele din ce în ce mai azurii ale Carpaţilor; la miazăzi, câmpia vastă, care se-ntinde, uşor povârnită, până departe-n Dunăre. Descripţia continuă, cu stăpânit-vesela sa emfază, luminată de bănuite citate, ca şi de câte o rază de ironie: *Alături se află Fefeleiul, ilustru pentru vechimea lui istorică, leagănul aristocraţiei de pe albia Buzăului; se mai află apoi aci aproape Inoteştii şi mai încolo Lipia, amândouă vestite pentru cultura pasionată a rasei cavaline şi pentru cursele de cai pe deşelate şi pe distanţe de sute de kilometri...*

În acest organism textual, atât de viu prin curenţii interni care îl străbat şi care e menit să construiască, prin forţa limbajului, o întreagă ficţiune, se agită personajul principal, Leonida Condeescu, obstinat să dea corp de realitate, poate dintr-un *condei*, ficţiunilor cu care îşi populează existenţa şi care îi constituie, până la urmă, existenţa. Primarul de glorioasă amintire al Mizilului fictiv al lui Caragiale este un nou jupân Dumitrache, care însă, gândind pozitiv, se vrea şi un constructor pozitiv. El coboară, după cum îl arată şi numele, din trunchiul conului Leonida, visător şi admirator al marilor fapte:

– *Sire* – s-a adresat acesta suveranului, la capătul unor infructuoase insistenţe pe lângă alte instanţe – *tot s-a făcut pentru alte oraşe; pentru Mizil, nimic! Noi n-avem reşedinţă de judeţ, n-avem tribunal, n-avem episcopie, n-avem regimentul 32, n-avem liceu, n-avem facultate de medicină, n-avem teatru naţional, n-avem pod peste Dunăre – n-avem nimic, nimic, sire!...Rugăm pe maiestatea-voastră să ni se dea şi nouă ceva din toate astea.* Cum *Suveranul a promis că va recomanda atenţiunii guvernului stăruinţele energicului primar...*şi cum *Direcţa generală C.F.R. înfiinţează expresul Bucureşti-Berlin via Breslau...*, iar *Leonida ia itinerarul oficial şi vede... o scăpare din vedere, probabil! O greşeală de tipar, desigur! În dreptul Mizilului nu se indică ora – o linie dreaptă, ca la Inoteşti şi la Vintileanca!*, odată cu expresia supremei nefericiri: *Nenorocire! Nu e scăpare din vedere, nu e greşeală de tipar! Este exact: expresul trece pe la Mizil fără să se oprească, nici la dus, nici la întors!*, ţelul unic şi înalt profilat pentru neobositul primar: *Un an! un an întreg de alergături, de străduinţe, de protestări, de ameninţări! un an de nelinişte, de neodihnă, de luptă eroică! Atâta luptă trebuia să fie-n sfârşit încoronată de succes.* Întreaga bucată se construieşte pe efectul creat de raportul dintre obstinaţia de constructor de ficţiuni pozitive a simpaticului erou şi rezultatul eforturilor sale: *În sfârşit, de la 1 mai stil nou, trenul numărul 5 Bucarest-*

Berlin şi trenul numărul 6 Berlin-Bucarest se opresc în gara Mizil. Dar, mai ales, pe raportul calitativ, dintre înălţimea idealului şi ţinuta realizării; astfel, ca să dea şi mai multă greutate planului de realitate în care s-au convertit, după un atât de lung travaliu, construcţiile ficţionale ale vrednicului primar, autorul îl redă în coordonatele sale temporale cele mai precise: *Cel dintâi soseşte în gară la 10 şi 12 minute şi pleacă la 1o şi 13 antemeridiane; cel de al doilea soseşte la 6 şi 37 şi pleacă la 6 şi 38 postmeridiane.* Cum este în logica strictă şi în practica fără greş a lumii lui Caragiale, evenimentul este consemnat într-un document scris; de astă dată, mai întâi, o telegramă a primarului din Mizil către primarul localităţii care hotărâse traseul noului accelerat:

Aujourd'hui jour solennel matin précises 10 h.12 min. expréss Bucarest-Berlin arrété gare notre Midil pavoisée foule enorme presque dix mille personnes applaudissements frénétiques enthousiasme comble comission trois citoyens notables montés aller Buzeo banquet rentrer soir précises 6 h. 37 min. Midil express Berlin-Bucarest. Vive Allemagne! Vive Roumanie! Vive Breslau! Vive Midil! Salutations fraternelles. Apoi răspunsul primarului din Breslau.

Firește că savuroasa combinaţie de situaţie şi text invită şi la o interpretare din unghi socio-istoric; e suficient să parcurgem încă o dată lista ţelurilor ficţionale spre care năzuieşte Leonida Condeescu, pentru a recunoaşte componentele principale ale doctrinei junimiste a formelor fără fond: instituţii suspendate în abstracţie lipsite de orice suport real, precum podul peste Dunăre, la Mizil, unde nu curge Dunărea; deci simple ficţiuni. Pe lângă aceasta, să ne reamintim că data fatidică a zilei solemne, nu este alta decât 1 mai (începutul de primăvară, armindenii, şi de an după calendare mai vechi) al anului 1900, care inaugura, cel puţin cifric, un nou secol. Pe aceste coordonate, cunoscuta schiţă poate fi interpretată ca un amar joc ironic cu ţintele politicii administrative de atunci, care vizau în exclusivitate reperele instituţionale şi din care s-a ales doar praful (în ochi) al unui simbolic expres european care duce într-o mare capitală a Occidentului şi opreşte, după multe stăruinţe, tot simbolic, pentru un minut, şi în gara din orăşelul nostru.

Fără a scăpa din vedere deschiderea de orizont a acestui unghi de vedere, atenţia la materia verbală a schiţei ne mai poate lărgi perspectiva; după proza oarecum obişnuită a însăilărilor ficţionale ale primarului şi a insistenţelor sale de a le converti în realităţi, forţele miraculoase ale textului se coc şi îşi afirmă plenitudinea în fructul savuros al telegramei expediate spre Breslau, pe segmentul unde, într-un idiom într-adevăr european şi în

formula esențializată a stilului telegrafic, sunt numite, exploziv prin concretețea lor adânc rezonantă, înțelesurile directe și colaterale pe care constructorii de ficțiuni de la poalele Carpaților, prin neobositul lor reprezentant, le dau noțiunii de *zi solemnă*. Aici, oprirea, pentru un singur minut numai, a expresului european marchează *jour solennel*, pentru care *gare notre Midil pavoisée*, se adună *foule énorme presque dix mille personnes*, izbucnesc *applaudissements frénétiques*, iar culmea, vorba telegramei: *enthousiasme comble, trois citoyens notables montés aller Buzeo banquet...*

Dar să nu uităm nici că schița a fost scrisă de un dramaturg, poate fost, dar în niciun caz adormit; încât finalul vine cu lovitura supremă a maestrului și asta după *trois citoyens notables montés aller Buzeo banquet...* care, să recunoaștem oricum, este, în felul ei, o culminație:

A! dar nu e totul sfârșit! zice Leonida, și se suie în expresul numărul 6.

– Unde merge acest primar care nu oboseşte niciodată?

– La Bucureşti.

– Ce treabă are la Bucureşti?

– Merge să stăruiască la C.F.R. ca, pe tăblița albă cu litere roșii, care indică direcția celor două exprese, să se scrie de acum: Berlin-Bucarest via Breslau-Midil, *și, viceversa*: Bucarest-Berlin via Midil-Breslau.

– Dar pentru ce ține el neapărat la acest detaliu?, am putea întreba noi, continuând fluidul textual.

– Pentru că este programat să exprime importanța capitală pe care creatorul său o investește în tot ce este text scris și tipărit; pentru a eterniza, în acest fel, semnificația schiței sale într-o operă a cărei lume s-a instituit prin cuvântul scris.

În acest fel, cariera creatorului de iluzii din opera caragialeană înregistrează momentul în care tinerețea urmează senectuții: conu Leonida, în odaia lui bătrânească și cu deghizamentul său de pensionar nutrind nostalgia marilor evenimente la care a fost martor și a eroilor care le-au ilustrat, își construia ficțiunile printr-o combinație hotărâtă între egoismul său de om vechi, ale cărui drepturi erau garantate de legea *a veche*, și rapacitatea la care îl obligă vremurile noi și care îi dictează sentimentul de siguranță între *ai noștri*, dar și spaima și adversitatea fața de ceilalți, de *ciocoi*. Acum, trecând timpul și tipul întinerind, Leonida Condeescu visează și se zbate pentru *reședință de județ,... tribunal,...episcopie,... regimentul 32,... liceu,... facultate,... teatru național,... pod peste Dunăre...* Și obține *trenul numărul 5 București-Berlin..., sosește în gară la 10 și 12 minute și pleacă*

la 10 şi 13 antemeridiane..., iar *trenul numărul 6... soseşte la 6 şi 37 şi pleacă la 6 şi 38 postmeridiane.* Iar ca ideal de viitor, pentru care mai este încă de luptat, are ca, *pe tăbliţa cu litere roşii, care indică direcţia celor două exprese, să se scrie de acum:* Berlin-Bucarest via Breslau-Midil, *şi, viceversa*, Bucarest-Berlin via Midil-Breslau.

În nu mai puţin cunoscuta *D-l Goe...*, vocea auctorială este cu totul impersonală; doar mici semnale, mai mult adieri gramaticale, îi pot presupune prezenţa:

Ca să nu mai rămâie repetent şi anul acesta, mam'mare, mamiţica şi tanti Miţa au promis tânărului Goe să-l ducă-n Bucureşti de 10 mai.

Puţin ne importă dacă aceste trei dame se hotărăsc a părăsi locul lor spre a veni în capitală numai de hatârul fiului şi nepoţelului lor.

Într-o situaţie/text astfel aranjată, cele trei dame şi poate că şi d-l Goe trăiesc într-un plan de realitate/ficţiune construit şi dat pe faţă în principal cu ajutorul limbajului: după ce tanti Miţa aşază semnul decisiv al costumaţiei (aparenţei) băiatului, biletul de călătorie, sub pamblica pălăriei de marinar cu inscripţia *le Formidabile,* (care mai defineşte, o dată, ironic, personajul), coordonatele acestui plan sunt precis desenate:

– Vezi ce bine-i şade lui – zice mam'mare – cu costumul de marinel?

– Mamiţo, nu ţi-am spus că nu se zice marinel?

– Da cum?

– Marinal...

– Ei! Ziceţi voi cum ştiţi; eu zic cum am apucat. Aşa se zicea pe vremea mea, când a ieşit întâi moda asta la copii – mariner.

– Vezi, că sunteţi proaste amândouă? întrerupe tânărul Goe. Nu se zice nici marinal, nici marinel...

– Da cum, procopsitule, întreabă tanti Miţa cu un zâmbet simpatic.

– Mariner...

– Apoi de! n-a învăţat toată lumea carte ca d-ta! zice mam'mare, şi iar sărută pe nepoţel şi iar îi potriveşte pălăria de mariner.

Putem reţine, de aici, că personajul sau eroul, dacă vreţi, este costumat în marinar şi distins cu apelativul: *le Formidable*, iar terminologia domeniului este, pe de o parte, uşor alterată, pe de alta, incertă. Comparativ cu acest nivel de ficţiune astfel marcat, planul real este cel al ambianţei (trenul) cu companioni (pasagerii) simpatici, binevoitori şi orientaţi perfect în acest univers, care ştiu ce se întâmplă dacă se deschide geamul în mersul trenului şi un copil cu pălărie scoate capul pe geam, ca şi al întâmplărilor ca atare. Tânărul, care îşi împrumută numele acestui text făcut celebru de

atâtea antologii și manuale școlare, evoluează între aceste două planuri și pare a avea de suferit de pe urma incompatibilității lor; dar aceasta numai după ce nesocotește, din ingenuitatea vârstei?, calitățile de realitate ale realității și, cum se știe, scoate capul cu pălăria de marinal/mariner pe geamul deschis al trenului în mers; iar vântul real fură pălăria cu inscripția *le Formidable,* desigur, marca cea mai grăitoare a întregii ficțiunii pentru care se străduiesc și în care se complac cele trei dame, adică *mam'mare, mamițica* și *tanti Mița.* Cu niciodată secata sa plăcere pentru teorie sau formule teoretizante, Caragiale explică cum nu se poate mai deslușit interacțiunea vectorilor de forță ale realității și ficțiunii, surprinsă în momentul unic al impactului lor: *Din smucitura lu'mam'mare într-un sens, combinată cu clătinătura vagonului în alt sens, rezultă că Goe își pierde un moment centrul de gravitate și se reazimă în nas de clanța ușii de la cupeu.*

Alcătuită din astfel de momente de interferență, care nu au o semnificație ontică mult diferită de aceea a întâlnirilor de gradul trei, gustate de tinerii de astăzi, scurta istorie a întâlnirilor tânărului Goe cu realitatea se încheie cu o secvență binecunoscută și des citată:

Apoi cocoanele se suie cu puișorul în trăsură și pornesc în oraș:

– La bulivar, birjar! La bulivar!...

Ar fi, s-a zis, ultima expresie de incultură a acestor personaje care nu știu cum se zice bine *marinar* și, nici *bulevard;* numai că ce ne facem cu starea reală, de atunci, a limbii române comune, care conținea mult mai multe inconsecvențe, nelămuriri și indecizii decât în acest scurt text? Recunoaștem că schița se poate citi și prin grila pedagogiei, și atunci Goe nu este decât un copil cam neastâmpărat și nu prea binecrescut; dar important este cum se exprimă neastâmpărul lui, ce valori specifice de situare comportă. Goe este instruit în ficțiune de cele trei cocoane și, pe parcursul scurtei lor călătorii cu trenul, care este, ca și într-o bucată anterioară, o puternică expresie a realului, el are a experimenta rigoarea fără greș a acestuia. Ar fi ca și cum purtătorul inscripției *le Formidable* n-ar fi un copil oarecare, ci chiar un erou, așa cum îl recomandă scrisul de pe panglică și atențiile tandre și admirative ale celor trei dame, ori poate, mai bine, un anti-erou, potrivit numelui său care trimite spre derizoriu, și scurta călătorii cu trenul, instrument, mașinărie și simbol al realității, de fapt o călătorie inițiatică, de pe urma căreia respectivul nu s-a ales cu niciun beneficiu de iluminare, o inițiere. Degeaba a ispitit el spațiul liber al ferestrei ori l-a explorat pe cel al toaletei, căci de altă învățătură de minte n-a profitat, decât aceea a contactului dureros al propriului nas (al propriei ființe) cu duritatea

de metal a clanței (realității). Iar femeile, cu intuiția lor sigură, exercitată, de astă dată, în spațiul ficțiunii protectoare, simțind cât de periculos este realul, și-au ascuns odorul impunându-i un somn forțat. În final, suite într-o birjă, cele patru personaje pornesc, încă o dată, cu avânt, ca într-o nouă călătorie (aventură) cu o miză sau semnificație numai de ele știută. Dar unde, unde anume? *La bulivar...*, adică, așa cum ne arată abia sesizabila distorsiune fonetică, pe traseele ficțiunii, poate într-o mai reușită călătorie de inițiere. N-au fost, nici ele, instruite în realitate, așa cum, cel puțin până la acest stadiu din opera lui Caragiale, niciunul dintre marii săi creatori sau consumatori de ficțiune nu s-a convertit încă la rigorile realului, cu toate loviturile primite în nas sau în altă parte, rămânând să se bucure de deliciile promise ale ficțiunii.

În *Intârziere*, vocea auctorială este arborată de personaj care este, totodată, martor și povestitor; pe lângă aceasta, el se dovedește situat și într-un punct ideal de observație. Cum este de așteptat, începutul textului ne dă și cheia lui:

M-am suit, la Sinaia, în trenul 14, acceleratul care pleacă la ora 6 și 8 minute spre a ajunge la București la 9 și 10.

Am găsit, din norocire, un vagon de clasa a doua la coada trenului. E adevărat că vagonul din urmă al unui tren se clatină mai mult; în schimb însă, nu e privelişte mai plăcută, într-o călătorie cu drumul de fier, decât la fereastra din spatele trenului, lucru de care un amator se poate bucura foarte rar, fiindcă orice tren trebuie să aibă la coadă un frânar de siguranță, și puține vagoane de călători sunt prevăzute cu frână de mână.

Aceste prime semnale identifică, mai întâi, planul realității: este itinerarul, de astă dată, Sinaia-București, cu componentele respective, trenul și orarul lui, comunicat cu atâta precizie tocmai pentru a sublinia că face parte dintr-o durată de timp real. Apoi, postura de observator a purtătorului vocii auctoriale, o poziție puțin obișnuită, cu spatele la mersul trenului și cu fața spre traseul tocmai străbătut: *Am putut dar să mă bucur de o minunată privelişte: valea Prahovei desfăşurându-se în fuga spre miazănoapte pe măsură ce trenul gonea spre miazăzi.* Amănuntul pare a consemna un detaliu realistic dintr-o împrejurare reală, dar poate fi și expresia grăitoare prin sine însăși a posturii de observator al faptelor trecute, care se derulează întocmai ca filmul mersului de tren, văzut de la fereastra din spate a ultimului vagon. Și, pentru că, în înlănțuirea strict faptică din text, trenul ajunge, la un moment dat, să-și schimbe sensul de mers, așezându-și locomotiva unde fusese coada și făcând din ultimul vagon primul, metafora

vie a observatorului unui proces în mișcare se îmbogățește cu șansa variantei sale contrarii: *Vagonul nemaifiind în coadă, frânarul de siguranță îl părăsise, iar locul de la pavilionul de observație, unde e frâna, era acuma gol. M-am suit acolo și am putut vedea, pe deasupra vagonului înaintaș și a locomotivei, linia în depărtare.* După un incident mai grav, care perturbă circulația și impune o transbordare, martorul-povestitor, instalat, de astă dată, într-un compartiment, face cunoștința unei persoane de sex feminin, o cocoană care se recomandă, de la început, printr-un fel particular de a vorbi:

– Ce dracu, domnule! mult o să mai stăm aici? Apoi, cu multă indignare: Ce dobitocie!

Nu este, cum s-ar putea crede, o izbucnire verbală de circumstanță, ci un fel propriu de a se exprima; în sistemul strategiei narative a lui Caragiale, semnalul unui anumit grad sau raport de ficționalitate. Pe măsură ce nerăbdarea cocoanei de a ajunge mai repede la București crește, pe treptele ieșirilor sale verbale atât de pigmentate, odată cu întârzierea trenului din motive pe care le numim, astăzi, tehnice, dar mai ales după ce se dezvăluie și substratul nerăbdării: graba de a ajunge la dentist, persoana devine tot mai suspectă; de fals, desigur, dat fiind contrastul vădit dintre ținuta și exprimarea ei. Și iată-i, ajunși, în fine, în Gara de Nord, *Pe peron o întâmpină un tânăr și frumos ofițer de călărași, care o primește cu efuziune în brațe.* Acum, construcția pregătită cu atâta atenție de strategia textuală este aproape gata, iar vocea auctorială rostește gândul lecturii: *„Așa? Zic eu...am înțeles... Bun dantist are cocoana!"*; mai lipsește confirmarea expresă. În locul acesteia, o mică scenă de gen desenată cu finețe de observatorul-martor:

Merg la o berărie să mănânc ceva...Pe cine aflu la berărie? Pe madam Sevastița Stănescu cu dantistul dumneaei, locotenentul. Mă așez pe trotoar la o masă alături de tânăra pereche. Cum mă vede, grațioasa damă mă recunoaște și, întorcându-se către dantist:

– Lache, uite dumnealui este domnul din tren...

Pe urmă, către mine, cu multă afabilitate:

– Recomand pe frate-meu, locotenent Pandele Vasilescu...

Cum vedem, ne aflăm cam în aceeași situație ca în *C.F.R.*; fiind din nou vorba de tren, poate ar fi trebuit să fim atenți. Dar, cum s-a întâmplat și acolo, cu pronunția pișcată ușor de starea bahică, predilecția pentru înjurături a unei cocoane, altfel destul de grațioasă (*(E o damă de vreo treizeci de ani, foarte frumușică și bine făcută – afară de mâni, cari poate n-ar strica să fie mai micșoare, și, daca trebuie să judec după botine, și*

despre picioare aş îndrăzni să zic acelaşi lucru. E destul de şic îmbrăcată: un corsaj de mătăsică roşie, fustă de mătase neagră şi o pălăriuţă de mult gust...), ne-a trimis pe alte direcţii. Pe lângă aceasta, strategia textuală este aici uşor mai complicată: amănuntele, riguros exacte ale circulaţiei trenului sunt completate de jumătatea de teorie despre locul şi statutul observatorului, care poate fi la coada sau în faţa trenului, deci descifrând trecutul sau întrezărind cele viitoare. Este un joc cu avertismentele, în care autorul se complace în pretinsa poziţie de martor-observator, care are rolul de perfectă ascunzătoare pentru misiunea pe care o îndeplineşte, în realitatea de substrat a textului: aceea de regizor, strateg-demiurg care instituie o situaţie, aparent fictivă, dar suspectă de a masca o întreagă construcţie de realitate. Jocul cu posibilităţile, respectiv cu ceea ce este ascuns sub aparenţă, dă, de data aceasta, îndoit câştig de cauză: şi aparenţei, care este şi nu este ceea ce pare, dar şi realităţii, care, de asemeni, este şi nu este ceea ce este.

În schiţa *Amicul X...* care, coincidenţă dar nu totală, se încheie tot printr-o călătorie cu trenul, vocea auctorială se defineşte, cu o ostentativ afişată modestie, ca o componentă a unei comunităţi. Aşa şi debutează bucata: *Un tip eminamente simpatic este amicul meu X..., foarte bine cunoscut de noi toţi bucureştenii. Cum să nu-l cunoaştem? îl întâlnim aşa de adesea, pretutindeni: în somptuoasele saloane de elită, în sindrofiile modeste de mahala, la Capşa, la Gambrinus, la Zdrafcu, la Jockey şi la cafeneaua Schreiber din Lipscani, în Orient-Expres, în tramcar, în cupeu cu roate de cauciuc, pe jos în galoşi – pretutindeni gata a te saluta cu toată afabilitatea şi a-ţi întinde cordial mâna lui, să fii mitropolit sau paracliser, general ori căprar, ministru ori comisionar de stradă, nobil, mojic ş.c.l....*

Chiar şi numai această enumerare sugerează dispunerea universului schiţei pe două principale niveluri de realitate: lumea înaltă a potentaţilor zilei şi cea de jos, a mulţimii. Textul care urmează ar sugera că rolul particular, dar şi farmecul aparte al acestui personaj, amicul X..., ar fi să poarte mesajele de sus spre cei de jos; fiind familarul zeilor, el ar fi, deci, şi mesagerul lor pentru gloată:

Eu stau într-un local ieftin de consumaţiune, într-o berărie populară, pierdut în mulţime, şi mă gândesc: eu nu sunt un cine, eu sunt un ce; în masa omenirii, eu sunt un număr trecut la statistica populaţiei, şi poate chiar acolo trecut cu vederea, fiindcă, la ultimul recensământ al populaţiei Capitalei, mai la toţi din mahalaua noastră au mers agenţii cu catastifele, la mine n-au venit. Nu sunt vreun ambiţios; dar gândul acesta mă

mâhneşte...Să te vezi, să te înţelegi aşa de mic, aşa de neînsemnat! Sub povara acestei gândiri, oftez şi-mi aplec în jos fruntea cu umilinţă. Dar simţ îndată o mână pe umărul meu încovoiat; ridic ochii; a! ce plăcere! Este amicul meu X...Vine din cine ştie ce sfere înalte, să-mi facă onoarea a sta într-o berărie populară alături cu mine. O strângere de mână cordială. Această strângere de mână îmi ridică imediat moralul.

În realitate, personajul face parte din galeria celor ce se hrănesc cu iluzii, a marilor constructori de ficţiuni, pe care am văzut-o inaugurată de jupân Dumitrache şi continuată de conu Leonida şi vajncul primar al Mizilului, celălalt Leonida, Condeescu. Particularitatea construcţiei sale fictive stă, pe de o parte, în aceea că el însuşi se imaginează implicat în mecanismele ei cele mai intime, iar, pe de alta, că dovedeşte aerul de perfectă realitate pe care i-l poate împrumuta utilizarea materialului uman şi faptic cel mai concret şi mai actual, în identitatea lui pentru noi astăzi istorică. Dar să-l ascultăm, pentru a ne convinge, pe însuşi amicul X...:

– De unde vii? Întreb eu.

– De la Take...

Cititorul nu ştie, fireşte, de la care Take vine amicul meu X...Eu însă ştiu. Amicul meu X..., care este în termeni familiari cu toată lumea, fireşte că nu va zice ca mine şi ca dumneata, când am veni de la acel Take, că vine de la d. Take Ionescu, ci zice pur şi simplu:

– De la Take.

– Ei?...

– Nu vrea să intre în combinaţie... Hotărât!... Cât n-am stat de capul lui!... Nu vrea şi pace!....

– ! ...Când intram la el, ieşea şeful...

Noi, eu şi dumneata, zicem d. Petre Carp, sau d. Carp, când ne e mai degrabă; amicul meu X... zice mai simplu: şeful.

– Şeful era bine dispus... zicea: „Mergi la Take?" zic: „Da!" zice: „Mai caută de-l convinge şi tu, că pe mine m-a obosit!" şi a plecat râzând. Nu-l ştii pe şeful?...

– Nu! zic eu.

– ...Zeflemist...Am râs alaltăieri cu el la „Continental"!...

– !!

– Era şi Barbu...

– D.Delavrancea?

– Da...şi Nicu...

– D. Filipescu?

– Ei, da! şi Costică...

– ?...

– Costică Arion...Costică ar fi vrut mai bine Justiția; dar nu-l ştii pe şeful? Cu şeful nu se discută...

Veridicitatea detaliilor istorice, pe care o dau mai cu seamă numele proprii ale persoanelor reale prinse în textura schiței, ar putea induce, mai mult decât pentru o clipă, impresia de lectură potrivit căreia planul pe care îl evocă amicul X..., împreună cu întregul lui cadru, ar face parte din realitatea reală, istorică, şi că bucata are o țintă realistică, să veştejească, adică, nişte moravuri, ori, că, cel puțin, să referă la nişte realități precise. Dar acesta este abia la nivelul cel mai superficial; în substratul lui, textul se sprijină pe şi se alimentează din capacitatea de fantazare a tipului imaginat de autor. Calitatea particulară a acestei fantazări este impresia de veridicitate; cu alte cuvinte, amicul X... minte veridic. Mecanismul mistificării sale parțiale, care ține, desigur, de cel al mistificării de ansamblu, este dat în vileag într-un compartiment de tren, se vede, maşina realului, în universul lui Caragiale, unde amicul X...este descoperit pe neaşteptate, deşi susținuse că va pleca spre Sinaia încă de cu o seară înainte: *Am promis lui Nicu să merg cu el la Sinaia.* Acum, deci a doua zi, era *într-un vagon de clasa a treia, în trenul de plăcere pentru Sinaia* [...] *cu mai mulți negustori, cari îi sorb cu mult nesațiu vorbele prețioase.* Nu e vreun semn că, descoperit, amicul X...s-ar îndrepta pe calea cea bună a adevărului adevărat; dimpotrivă, explicația lui este beton, în spiritul ficțiunii pe care o creează şi o serveşte:

– M-am încurcat aseară la vorbă cu Barbu şi am scăpat trenul

Iar ultimele cuvinte ale schiței proiectează conturul structurii ficționale pe bănuite şi infinite spații epice:

– Eu i-am spus: ghenerale, nu te grăbi...

Nu departe de acest plan de principiu se află schița *Ultima oră...*; aici se distinge destul de devreme că planul ficțiunii este alcătuit de senzaționalul tenebros, cu alură războinică; vocea autorului serveşte/exprimă o prezență şi un actant, un martor şi un participant la întâmplări:

Mă aflam în toiul conflictului româno-bulgar, în parcul de la Sinaia. Vreme splendidă, deşi prea călduroasă, şi o mişcare neobicinuită: pe de o parte afluența trenurilor de plăcere, ale căror bilete, fiindcă lunea cădea între două sărbători, erau valabile până miercuri dimineața; astfel, se-ngrămădea lumea pentru bâlciul de a doua zi marți, sf. Maria, când e şi

hramul mănăstirii; pe de altă parte, era hotărâtă pentru după amiazi plecarea suveranilor noştri spre străinătate.

Descripția, în toate detaliile ei, nu lasă niciun dubiu: ne aflăm în planul realității reale:

Fizionomia parcului era destul de caracteristică. Persoanele oficiale – curtea regală era în mare doliu – redingotă şi mănuşi negre, pălărie înaltă; generalii şi ofițerii în uniformă de mare ținută; mult public de elită şi lume de jos destulă. Unii steteau la mese în fața bufetului, pe când alții se plimbau în sus şi-n jos.

În starea de confort, ca un calm plat, pe care o induce realul egal cu sine însuşi, un incident, ca un semnal într-o zi de plutire lină: *Un amic, reporter de ziar.* [Mesager şi creator de iluzii, în mitologia caragialeană.] *A venit să asiste la plecarea suveranilor, spre a face cuvenita dare de seamă în ziarul său, un ziar foarte belicos.*

– Ai aflat?

– Ce? zic eu.

– Care va să zică nu ştii nimic?

– Ce, frate?

– Aseară s-au prins doi inşi, un bulgar şi un italian...

– Unde?

– Pe bulgar l-au prins la Valea Largă când se cobora din tren şi pornea pe jos către Sinaia. Au găsit la el două revolvere, două cuțite şi mai multe scrisori iscălite de Sarafoff, de Dimitroff, de Trifanoff şi de ăsta..., cum îl cheamă, frate?... de...

– ...De Ciciu Penciu...

– Da, de Ciciu Penciu...

Cu acest incident, destul de nevinovat, în raport cu adevăratul arsenal al indicatorilor de ficționalitate din textul caragialean, bucata semnalizează planul iluziei, pe care îl inserează treptat şi la intervale în panourile compacte de realitate; cum se ştie, invenția sporeşte prin acumulări care duc la o escaladare de proporțiile unui iminent dezastru; numai că, jocul iluziei odată desconspirat, autorul-narator-martor-participant se lansează şi el în cursa fără oprire:

– E mai lată decât toate!

– Ce?

– Podul de pe Dunăre...

– Ei? Podul de pe Dunăre...

– Podul de la Cernavoda...

– Ei?podul de la Cernavoda...

– Nu-nțelegi?

– A sărit în aer?!!

– Da, zic eu; cum ai ghicit?

– Mi s-a spus ceva la telefon, dar nu credeam...Mă duc să dau confirmarea știrii!

3.3.8. AUTORUL ÎNCEPE SĂ DEVINĂ PERSONAJ

Din cele de până acum, s-a putut surprinde felurita ipostaziere a vocii auctoriale, de la postura de simplu emițător de text, comparabil cu un difuzor mecanic, din care fluxul verbal curge în autonomia lui cvasi-absolută, la aceea de persoană implicată în textura de fapte a prozelor, cumulând și atributele de martor și actant, pe lângă acela de rostitor. Prin aceste mijlociri, la care se pot adăuga feluritele tehnici de disimulare, experimentate încă de la nivelul textului teatral, proza lui Caragiale s-a putut exersa, pe o plajă de semnificații mult mai întinsă decât simplele aparențe, în pe cât de numeroase pe atât de diferite și complicate variațiuni pe tema jocului dintre iluzie și realitate. Explorările ei, sub forma unor schițe ușoare sau a unor momente cu aerul de instantanee, se întind de la limita descinderii din iluzoriu în real, în *D-l Goe*, până la aceea a căutării înțelepciunii intrinseci a lucrurilor, *sapientia*, cu mijloacele insistenței răbdătoare, *pacientia*, în adevărata și esențiala/esențializata călătorie inițiatică în misterele/capcanele limbii din *Căldură mare*.

Ordinea fluidului textual, în ansamblul operei, poate fi surprinsă și urmărită prin aceleași metamorfozări/deghizări ale vocii auctoriale care decid asupra dramaturgiei interne a textului și, deci, a destinului său narativ. Astfel, de la ipostazierile narator/martor/participant/actant, acest important factor face un pas ușor sezisabil către aceea a unei persoane cu autobiografie și identitate, rămasă, deocamdată, nedesconspirată, ca un fel de pact de complicitate cu cititorul, despre care nu se poate presupune decât că acoperă, cu fragilul ei deghizament, însăși persoana autorului, cu identitatea ei civilă recunoscută, dar încă nemanifestă. În ordinea de care am ascultat și până acum, trecând prin *Reformă*, unde naratorul este o voce: *Ne vom permite să spunem o anecdotă istorică...*, dar persoana gramaticală nu poate fi alta decât însăși persoana autorului, putem îmcepe cu bucata intitulată

Reportaj, în care condiția auctorială nu numai că este recunoscută, dar și asumată, nemaifiind ascunsă. Chiar dacă nu e dezvăluită, recunoscută manifest, identitatea vocii auctoriale este presupusă încă din primele șiruri ale textului: „Revolta națională" *apărea sub direcția mea acu vreo cinsprezece ani, pe vremea cabinetului Brătianu.* După care urmează informațiile necesare pentru derularea firului narativ: *Era o gazetă eminamente combativă, făcând crâncenă opoziție.* Și, mai departe: *Țăria noastră nu stetea în articole de fond sau polemice, cât în informațiuni de senzație țesute cu observațiuni veninoase. Turbasem și pe public și pe politicieni, și mai ales pe confrați, cu descoperirile celor mai intime secrete ale culiselor politice, sociale și chiar familiale. Poliția înnebunea căutând în zadar să afle izvorul știrilor* Revoltei. Apoi explicația care desăvârșește momentul punerii în temă: *și ce simplu lucru! Toate le aflam de la o damă din societate, care le lua într-adins pentru noi de la un stâlp al puterii, un om foarte de sus. Câtetrele părțile erau interesate să lucreze cu cea mai perfectă discrețiune: bărbatul de stat își exercita prin canalul nostru micile răutăți și marile intențiuni, dama câștiga frumos de la noi, iar noi țineam recordul gazetelor bine informate.*

Cum vedem, o situație tipică pentru imaginarul caragialean: adevărul (realitatea) ascuns iese la iveală prin mijlocirea unei femei, agent consacrat al lui, în acest spațiu special, contrariind și contrazicând ficțiunea stabilă, respectiv realitatea cosmetizată, oferită consumatorilor ei diurni pe post de adevăr și instituind un nou echilibru, cel al dinamicii atât de bine reglate a acestei deficționalizări. Însă noul echilibru se rupe și el: *Dar, din nenorocire, izvorul informațiilor a trebuit să ne sece odată. Bărbatul de stat a căpătat misiunea pe care o vâna de mult și a părăsit Capitala; astfel, am rămas – dama, dezolată fără bunul ei amic, iar noi, și mai dezolați, fără informații.* Cum ruperea de echilbru evoluează vădit spre o criză acută, se caută o soluție; „povestea" căutării și găsirea acestei soluții reprezintă toată materia și morala fabulei, adică a povestirii.

Cititorii știu, poate, că redresarea „Revoltei naționale" se datorează inspirației de a găsi un reporter inspirat, care putea furniza știri în măsură să remonteze prăbușirea vertiginoasă a tirajului publicației. După o primă încercare infructuoasă, în care reporterul special nou angajat servise „trufandale informaționale" de genul:

„Azi s-a ținut un consiliu de miniștri, la Ministerul de Interne."

*

„Primul ministru va pleca sâmbătă la Florica. Probabil că se va întoarce luni sau marți, dacă nu se va hotărî să rămână acolo mai multe zile."

*

„D. ministru al Cultelor a lucrat ieri, miercuri, cu m. sa regele."

*

„Aflăm cu plăcere logodna d-lui Alexandru Popescu, vechi funcționar, cu doamna Alexandrina Ionescu, mama tânărului poet Horațiu Ionescu, impiegat la biuroul de servitori de pe lângă Prefectura poliției Capitalei. Toate urările noastre de fericire junei perechi."

*

„După cererea doamnelor Tudorița Stefănescu și Fani Teodorescu, s-au permutat, întâia în postul de moașe la plasa Z... în locul celei de-a doua, iar cea de-a doua în aceeași calitate la plasa X... în locul celei d-întâia."

Pentru astfel de știri, reporterul special este admonestat drastic de șeful său:

– Domnule Caracudi, nu merge așa! Cu informațiuni ca ale dumitale, dăm de mal gazeta. Informații sunt astea? Fireşte că s-a ținut azi un consiliu de miniştri, fiindcă acolo în fiecare joi se ține unul!... Și așa mai departe, cu fiecare știre, până la cele din urmă: *Ce-mi pasă mie de logodna junei Alexandrina!...ce inters poate avea pentru cititorii noştri permutarea moaşelor d-tale!* Drept pentru care, descoperind brusc izvorul inspirației reportericești, amicul Caracudi, care *a plecat foarte hotărât* și, *pe seară, se întorcea mândru,* începe să-și descarce tolba:

1. O mare neînțelegere în sânul Consiliului de Miniştri;

2. O criză ministerială iminentă;

3. Intenția guvernului de a spori efectivul armatei şi anii de serviciu;

până la:

4. Un divorț scandalos în lumea mare. Felicitat de șeful redacției, reporterul special continuă furnizarea de astfel de știri, prin complicarea temelor inițiale și mai ales a celei privind iminența unei crize guvernamentale. Capacitatea sa reportericească străbate și ultimele bariere, pătrunzând în intimitatea înfruntării directe dintre suveran și premier:

Tot timpul, vizirul a tăcut cu ochii în pământ, galben la față ca un cadavru.

La sfârșit, regele, arătând că situația a devenit intolerabilă pentru țară și pentru coroană, a spus răspicat:

Nu mai merge, domnilor, nu mai merge!

S-a observat chiar de servitori aerul plouat al vizirului la ieșirea din palat.

Facem din nou recurs la memoria cititorilor pentru a reactualiza curiozitatea autorului-povestitor, privitoare la sursa unor astfel de informații capitale, cât și felul în care a fost descoperită această sursă, printr-un procedeu pe cât de sigur pe atât de vechi: povestitorul-autor își urmărește pur și simplu reporterul. Și ce descoperă el? Putem reconstitui traseul celor doi, urmăritor și urmărit:

Reporterul apucă la dreapta pe lângă grădinița palatului...în strada Sf. Ionică...După el...În intrarea Rosetti...În Cișmegiu...Trece puntea...Merge drept la bufet...Eu stau ascuns lângă movilă și nu-l iert din ochi...Bea cafea și fumează din tutunul cel proaspăt. Desigur aci are întâlnire cu omul de la care ia informațiile...Îl așteaptă...Îl aștept și eu...Reporterul scoate blocul din buzunar și scrie...E o vreme splendidă, și grădina, sub cerul limpede de toamnă, e mai frumoasă ca totdeauna. În aer e liniște; ici și colo pică încetinel frunze galbene, învârtindu-se-n clipe largi până la pământ în jurul coadelor vestejite. Și de departe s-aude glas de lebădă...

Dar omul meu a isprăvit de scris; plătește, se scoală și apucă spre locul unde mă aflu... Mă dau binișor pe după movilă. Pornește spre intrarea Rosetti înapoi... După el...Iese prin strada Brezoianu... Suie bulevardul... Acum grăbește pasul... și eu pe al meu... Unde mă duce?... Să vedem...

La redacție...Intră... Dau fuga. Când intru, Caracudi scoate blocul.

Pentru a completa lista informațiilor esențiale despre acest text, cu care suntem datori cititorilor noștri, parteneri în raționamentul analizei sau decodării lui, să mai adăugăm că, desconspirându-și reporterul special, adică identificând adevărata lui sursă, propria fantezie, stimulată de ambianța unică a grădinii bucureștene clasice în prag de toamnă, șeful său și povestitorul nostru este cât se poate de departe de a-l sancționa pentru fals sau înșelăciune; dimpotrivă, îl felicită:

– Bravo, dragă Caracudi! Am strigat eu. Ești mai tare decât puteam să-mi închipuiesc! Tu ești norocul „Revoltei naționale"!... O singură curiozitate exprimă numai autorul-povestitor:

– Mă rog ție [...] când e vreme bună ca astăzi înțeleg; dar cum faci când e vreme rea?

– Când e vreme rea?... stau acasă.

Dacă tot ce am putea culege, după o lectură în scop de decodare a semnificațiilor ascunse ale acestui text, ar fi ceva de felul criticii unor moravuri de presă, cred că nici n-ar merita cheltuiala de hârtie și timp; un astfel de profit este derizoriu și lipsit de orice rezonanță care să stârnească vreun ecou deosebit. Încât, pentru a merita străduința și consumul de timp, suntem obligați să căutăm mai în adânc.

Acolo, mai în adânc, putem recunoaște treptele succesive de expunere și, până la urmă, rezolvare a șaradei pe care ne-o propusese inițial textul și despre care ne amintim că parvenise la momentul unei crize, al ruperii echilibrului dinamic în care ajunseseră ficțiunea stabilizatoare a pretinsului adevăr și adevărul real desconspirat prin ceea ce am putea numi pe drept cuvânt trădarea unei femei. Iminența crizei este înlăturată și echilibrul, agitat desigur, dar echilibru, prin compensarea impulsurilor statice ale iluziei cu cele dinamice ale adevărului, refăcut prin inspirația lui Caracudi. Încât, ceea ce-l mulțumește pe autorul-narator-martor și actant cu atât de important rol: șef al unui oficiu de presă, deci de difuzare a informației, și ceea ce provoacă efuziunile de mulțumire adresate angajatului său este tocmai restabilirea acestui echilibru asigurator, indiferent de mijloc; mijlocul nu contează, poate să fie adevărul, poate să fie minciuna...

Oare chiar așa să fie? Astfel să se contureze ceea ce am putea numi preferința auctorială într-un moment de cumpănă al jocului cu miza fundamentală a acestei opere, când, întocmai ca în finalul textului *Temă și variațiuni*, ni se poate părea că se reactualizează întrebarea fundamentală: dar, oare, incendiul din Dealul Spirii, a avut s-au n-a avut loc? De data asta: oare chiar nu contează dacă este adevăr sau minciună (iluzie)?

Aparent mai superficial, textul din *Reportaj* cuprinde, reluată cel puțin o dată, o frază narativă cu inflexiuni neașteptate pentru partitura caragialeană și parcă cu secrete resurse: *Ce vreme splendidă!...Ce frumoasă trebuie să fie grădina acum către seară sub cerul limpede de toamnă...Ce liniște în aer...Parcă văd cum pică încetinel ici și colo frunzele galbene, învârtindu-se în clipe largi până la pământ în jurul coadelor veștejite...și parcă de departe auz glas de lebădă*...Nu vi se pare că ar fi, mai degrabă, un citat din Mateiu, cel adânc îndrăgostit de Cișmigiul etern și mistic? Fără a supralicita în vreun fel, ne întrebăm, totuși, dacă nu cumva un astfel de semnal, peste care ușor am putea trece cu vederea, cum s-a făcut de atâtea

ori până acum, nu ne-ar putea trimite pe urmele preferințelor pentru iluzie ale tatălui celui îndrăgostit de Bucureștiul ascuns și care i-a și creat dimensiunea mitică. Căci parcă felicitările adresate lui Caracudi sunt mai mult pentru frumusețea minciunii decât pentru minciună ca atare...

Și în textul intitulat *Atmosferă încărcată* vocea auctorială se întrupează într-un personaj care prezintă, asistă și chiar participă la întâmplări; față de *Reportaj,* lipsește acea minimă dovadă de identitate pe care o reprezenta invocarea gazetei „Revolta națională". De data aceasta, este foarte evident că textul ne situează pe trei niveluri distincte de realitate: unul este cel în care se mișcă actantul auctorial și pe care suntem invitați să-l luăm drept realitatea reală: *E o zi posomorâtă de primăvară; dar e zi de sărbătoare, mare repaus dominical...Ai observat și dumneata, cititorule, câte progrese a făcut opinia noastră publică de când avem legea repausului dominical?...E zi de sărbătoare. Pe stradele principale este o mișcare febrilă neobicinuită. Mulțimea circulă cu mare greutate; grupuri se aglomerează la răspântii, unde se discută fierbinte; toată lumea e cuprinsă de nervozitate*...De la acest nivel, dispunerea de ansamblu a straturilor de ficțiune/realitate se bifurcă, potrivit dispunerii populației umane a schiței în două tabere vădit antagonice: una este pentru, iar alta contra proiectului de lege *pentru înființarea* monopolului băuturilor spirtoase!

A trecut, de atunci, binișor peste o sută de ani...Legea a fost promulgată, și-a trăit vigoarea, în sens juridic, a și consumat-o, în sens biologic; textul ar trebui să intre, din acest punct de vedere, sub incidența avertismentului formulat de Eugen Lovinescu. Dar dacă și astăzi poate să mai intereseze, este limpede că o face nu din cauza resorturilor lui de istoricitate sau culoare locală. De altfel faptul că miza lui nu este una istorică sau simplist realistă poate fi evidențiat prin amănuntul că, în suita de întâmplări, nu contează absolut deloc dacă legea a fost sau nu adoptată și, deci, care dintre tabere a avut câștig de cauză. Căci adevărata miză stă altundeva.

Cel puțin două par a fi adevăratele ei temeiuri: unul constă în paralelismul, până la confundarea strategiilor retorice prin care fiecare tabără se identifică. Iat-o pe cea dintâi, care e *contra: Când vine, mă-nțelegi, un guvern ca banditii, fiindcă n-are cine să-l oprească de a lovi în tot ce e mai scump, pentru care nu mai există nicio apărare, fiindcă tăcem toți, și eu și dumneata și dumnealor (arată pe cei de la mesele apropiate) ca niște lași, fără nimica sacru, mă-nțelegi! Fireşte că are să-și bată joc de poporul întreg...A! dar nu mai merge!* Și cea de a doua, care este *pentru: Îți place ce*

fac mizerabilii? [...] *Ei, cari mizerabili! Derbedeii! Banditii, cari socotesc că, dacă se strâng două-trei sute, gata pe scandal...Oameni desperați, domnule, cari pentru un pisoi omoară pe tat-său*...Pentru a apăsa și mai mult asupra similitudinii dintre cele două contrarii, strategia textuală plăsmuiește o complicație, de natura unei variațiuni muzicale pe tema principală, prin care fiecare își ia ca oponent, în discursul dialogat, nu pe contrarul de fapt, ci pe interlocutorul neutru, în persoana autorului-narator-martor-actant. În planul strategic al retoricii, acesta devine prototipul masei de indiferenți care permite dezvoltările agresive ale fiecărei părți: *Nu e vorba că te pretinzi, dar eşti; eşti un om, care va să zică, mai instruit, şi ai datoria, mă-nțelegi; fiindcă, dacă unul ca dumneata stă indiferent şi nu se interesează, atunci să-mi dai voie să-ți spui*...iar din cealaltă parte: *Dv., oameni inteligenți, sunteți de vină, fiindcă stați indiferenți. Ia să fi mers dumneata cu mine şi cu dumnealor toți (arată pe cei de la celelalte mese dimprejur) să fi mers, ca nişte cetățeni convinşi, să facem şi noi o manifestație*...

Finalul textului pare a nu mai controla, la fel de autoritar și, mai ales, eficient, ca până acuma, traseele lui principale: alternanța pro/contra, care acoperă, de fapt, o similitudine, face loc unui episod mai spectaculos, în aparență, dar mai puțin consistent, în conținut: *Pe când deschid gazeta guvernamentală să mă uit la ultimele informațiuni asupra scandalului, iată că, intrând pe uşa din dos, vine la masa mea un domn ca de vreo treizeci şi cinci de ani şi mai bine, cu o barbă foarte bogată, însoțit de un tinerel ca de vreo paisprezece ani – probabil fiu-său.* Interesul lecturii este astfel pregătit încât să aștepte un nou episod din alternanța pro/contra; prima reacție a noilor sosiți se și consumă în acest sens, după tipicul cunoscut: *Dar până să-i mai zic ceva tatălui, fiul îmi zmulge gazeta, o rupe şi o azvârle sub picioare*...Numai că, în continuare și până la final, textul nu mai explorează direct acest zăcământ; el rămâne, doar, să afișeze efectul jocului aparențelor, care poate face ca o privire inocentă să confunde o opereche de studenți camarazi cu o pereche tată-fiu. Miza principală este luminată lateral.

În *De închiriat*, vocea auctorială inaugurează textul cu o teorie, procedeu verificat; ca persoană, autorul pare a face un pas destul de important către propria identificare, de vreme ce casa pe care o caută ar fi aceea ideală, care nu numai să-i adăpostească familia și să-i satisfacă nevoia de confort, dimensiune de bază, dar generală, a propriei identități, dar să o și exprime. Ca teorie, este vorba de diferența, de regulă prăpăstioasă, dintre mai bine și bine; să luăm aminte la logica matematică a raționamentului:

O vorbă veche franțuzească zice că mai-binele e adesea vrăjmașul binelui. Este foarte adevărat; însă omului nu-i trebuieşte binele, îi trebuieşte mai-binele: aceasta e raţiunea întregului progres al omenirii. Dar dacă *mai-binele* este totdeauna vrăjmașul *binelui*, iar omenirea nu vrea decât *mai-binele*, înseamnă că are parte întotdeauna de *mai-binele* vrăjmaș, adică de *rău.* Cât privește celălalt parcurs al textului, el începe pe un plan de generalitate: *Cu trei luni înainte de termenul mutării, mai în fiecare familie începe regulat o interesantă dezbatere, având un vădit caracter de urgență:*

– Nu-mi mai dă mâna cucoană! leafa scăzută; criză; nu mai pot! trebuie să căutăm una mai ieftină....

– Iar să ne mutăm?

– Dacă trebuie...

– Uf! când mă gândesc, să plec iar cu troacele, să le mai hodorogesc iar! Să mai pați iar ca rândul trecut, când s-a răsturnat căruța cu mobila şi era să mă calce tramvaiul! – că mă mir ş-acuma cum am scăpat! – uf parcă mai bine să mor!

După consumarea unei prime secvențe, în care actanții, imaginați de autor, dar diferiți evident de persoana acestuia, evoluiază, prin voce, ca într-o proză de creație obiectivă sau, mai bine spus, ca într-o piesă de teatru, vocea auctorială se personalizează: *„Soarta numai a chiriaşilor? zic eu în gândul meu. Aş!..."* Se personalizează într-atât încât, printr-o volută aluzivă la teoria inițială, acceptă dialogul cu presupusul cititor:

– Probabil ca să spargă ursuzlâcul, zici d-ta.

– Nu! răspund eu; pentru că omului îi trebuieşte mai-binele. Era bine în casa unde sta până acuma; dar...în casa-n care se mută o să fie mai bine.

Febra mutării, dacă este să împrumutăm terminologia strategiei auctoriale, este ilustrată, după aceste preparative, printr-un caz:

Doi amici ai mei, dd. George Marinescu şi Marin Georgescu, sunt proprietari fiecare a câte o pereche de case în aceeaşi stradă. Amândouă casele sunt absolut identice: acelaşi plan, aceleaşi încăperi zugrăvite la fel; în sfârşit două case gemene, peste putință de deosebit dacă una n-ar purta numărul 7 simplu şi cealaltă 7-bis. Au fost începute şi isprăvite de clădit totodată. După ce le-au adus în stare de locuit, amândoi proprietarii s-au mutat fiecare în proprietatea respectivă, şi au stat, ca buni vecini, fiecare la sine şase luni, de la sf. Dumitru până la sf. Gheorghe. De la sf. Gheorghe, fiecare s-a hotărât să se mute şi să-şi dea casa cu chirie. De ce? De ce, de ne-ce, nu ştiu; dar ştiu că fiecare a pus bilet de închiriat. Ca buni vecini şi vechi prieteni, au făcut însă învoială, că n-au să scază din prețul hotărât

pentru chirie – una mie două sute de lei anual. Astfel, orice concurență neleală era înlăturată și rămânea să joace rol numai norocul, după gustul mușteriilor. Multă lume a venit rând pe rând să vază casele amândouă, și fireşte că, dacă chiar se învoiau din preț, fiecărui mușteriu i-ar fi venit foarte greu pe care din două să o prefere, pe 7 ori pe 7-bis, deoarece nu era altă deosebire între cele două acareturi decât că, dacă veneai din partea cealaltă, atunci venea mai aproape 7-bis.

Nu poate fi dubiu că textul, chiar dacă pare a transcrie o situație din viață, reprezintă ilustrarea unei probleme abstracte; perfecta lui geometrie simetrică este o primă dovadă. Evidentul lui schematism linear, o alta. În fapt, ecuația imaginată conține problema opțiunii între două variante perfect egale; pentru că pretendenții la închiriere nu se pot decide în această privință, sunt chemate să dezlege nodul tocmai cele două părți. Și îl dezleagă în cel mai mulțumitor mod cu putință: *Ce-i de făcut?...Nimic mai lesne! S-au învoit să se mute d. Georgescu de la 7 la 7-bis, în casele lui d. Marinescu, iar d. Marinescu de la 7-bis în casele lui d. Georgescu, la 7 simplu.*

Și... bucuria cucoanelor! și ridică, și asudă, și sparge, și ocărește, și drăcuiește, și blestemă-ți viața! Dar, în sfârșit, s-au mutat și dumnealor!

Înțelesul de fond stă în ascendentul virtualului, al ficțiunii asupra realului; făcând legătura, din nou, cu teoria inițiatoare, vom spune că binele este realul dat și nici nu poate fi altceva; mai-binele, însă, nu poate fi decât virtualul, ficțiunea, pentru că, odată ce ar deveni real, virtualul (ficțiunea) ar putea suporta construcția unui mai bine în virtual, în ficțiune. Topite de nostalgia mai-binelui, adică a ficțiunii, cele două cucoane îl descoperă în acel altceva din imediata lor vecinătate: perechea de case gemene a vecinilor. Numai că nu prin acest episod se încheie cursa pentru mai bine: este loc pentru mai bine în însăși ecuația narativă a bucății destinate să ilustreze această cursă, ca pe o goană după iluzie: în lipsa unui mai bine din perimetrul exterior, mai binele, adică iluzia poate fi găsit sau, după caz, construite, chiar și în spațiul existențial cel mai intim. Căci ce se întâmplă pe muchia de final a textului? Iată: *N-apuc să sfârșesc, și iacătă hamalii... Au sosit pentru mutat: adică, pentru mutat, vorba vine; căci, de data asta, nu știu cum făcurăm, n-am avut noroc să ne mutăm...Dar, în sfârșit, tot putem zice că e ca o jumătate de mutat, și poate chiar mai mult decât jumătate; fiindcă, după multe chibzuințe în familie, am văzut că nu eram destul de bine așezați și ne-am hotărât să ne așezăm mai bine; anume: În salon, odaie*

de dormit; în odaia de dormit, sofragerie; în biurou, salonul; în sofragerie, odaia servitorilor; în odaia servitorilor, bucătărie, şi-n bucătărie, biuroul...

Textul geamăn cu *De închiriat* este *Caut casă...*; aici vocea auctorială este personificată într-un ins cu biografie, iar mecanismul fiind acelaşi, al concurenţei dintre bine şi mai bine, adică dintre real şi ideal (iluzie), este matematic previzibil ca mai binele (idealul) să fie situat în trecut; casa mult visată este cea puternic păstrată în amintire, casa copilăriei; autorul o evocă în trei ilustrate textuale cuprinzând, pe rând, ambianţa, înfăţişarea de ansamblu şi interiorul: *Iat-o cât e de luminoasă! Bun şi neuitat adăpost! E casa lui Hagi Ilie lumânărarul, de la Sf. Gheorghe din Ploieşti, unde am stat atâta vreme cu chirie până să-mi completez studiile şi să-mi obţin diploma de patru clase primare la şcoala domnească. Cu cât mijesc ochii mai tare, cu atât bătrâna mea prietină apare mai limpede între cei patru salcâmi venerabili...Iată şi liliecii...Au înflorit a doua oară – semn de toamnă lungă...Îmi trimet de departe florile albe mirosul lor onest. Să ne apropiem binişor şi să intrăm în grădina care parcă n-are fund. Grădina asta – s-o vezi noaptea pe lună! Atunci să-i mănânci discret prunele brumării. Iată ce frumuseţe de prune. Dar gutuile...şi perele astea de iarnă...Astea se mănâncă tocma-n postul Paştelui. Şi vita, uite ce încărcată e!* După care urmnează vederea casei din exterior:

Uitaţi-vă departe până-n ulucile cari d-abia se zăresc colo jos. Toată câmpia aceasta plină de bălării uriaşe e curtea caselor. Nu simţiţi cum miroase a bălărie răscoaptă de soare? Grădina de alături e vestită pentru vişinele ei turceşti. Gardu-l poţi sări uşor, dar trebuie mare băgare de seamă, nu cumva să simtă stăpânul: aleargă foarte iute şi are un bici, care arde ca focul; e mai rău dacă te ajunge cu sfârcul când vrei să sari gardu-napoi. Ia uitaţi-vă acuma la casă. Ce mândru se ţuguiază acoperişul cu şindrilă, îmbrăcat spre miazănoapte cu muşchi verde moale şi purtând în vârfu-i un urcior smălţuit care sclipeşte în soare. Ce mare şi stufoasă a crescut urechelniţa! Iată dasupra gârliciului, din care izvorăşte aşa potrivită răcoare, pridvorul larg. Şi, în fine, interiorul:

Dar ia să suiţi numai, după mine, cele nouă trepte până-n pridvor. Vedeţi cât de frumos se ţine pe stâlpii lui bondoci de stejar cioplit! Ce cuminte adăposteşte de bătăile arşiţei şi apelor cerului! Să trecem acum din pridvor în sală. Ce largă încăpere! Colea, la dreapta, două odăi; dincoace, la stânga, alte două. La deschizătura ferestrelor se vede cât de groase sunt zidurile. Pe firida uneia din ele, şed fără primejdie şase borcane respectabile de murături. Ce ziceţi de sobe? Cu ce dignitate magistrală stau,

proaspăt văruite, la locurile lor, gata să prezideze o dezbatere, într-una din şedinţele lungilor nopţi de iarnă! Şi iată cum, alăturea de perete, protectorul nebiruit, departe de ferestre şi de uşi, se odihnesc paturile copiilor, cu faţa către lumina vetrei şi cu căpătâiul sub icoane...

Faţă de acest întreit reper, toate celelalte oferte ale căror imagini mijlocitorul realului, misitul variantelor lui adevărate, le schimbă între ele ca într-un panopticum, pălesc, cum păleşte, în toată opera lui Caragiale, adevărul în comparaţie cu iluzia; care primeşte, de data aceasta, consistenţa amintirii, prim semnal că trecutul domneşte pe acest tărâm.

3.3.9. APAR DOMNUL IANCU ŞI NENEA IANCU

De la acest stadiu, în care identitatea autorului începuse să se străvadă din faldurile strategiei narative şi din diversitatea de inflexiuni a vocii auctoriale, fără a se deconspira totuşi decisiv, proza lui Caragiale trece la o etapă în care această instanţă narativă, vocea autorului deci, îşi asumă rolul de actant, personaj principal care, în cele mai multe cazuri, este şi povestitor. De data aceasta, după cum probează textul cu care putem începe analiza noastră, *O cronică de Crăciun...*, nu mai încap strategii narative de mascare a identităţii ori de joc între presupuneri; identitatea adevărată nu mai este ascunsă, dimpotrivă, aproape dezvăluită. În întregul ei, naraţiunea este ritmată de câteva repere fixe, în care stereotipii de limbaj sau citate se asociază cu elemente de atmosferă, în sensul unei idile casnice. Nu este, propriu-zis, o rememorare, o reminiscenţă, cum şi-a botezat autorul unele texte, cât mai ales re-crearea, repunerea în scenă a unei întâmplări fictive, desigur:

Într-o urâtă dimineaţă, pe la sfârşitul lui noiemvrie – ploaie, ninsoare, vifor, să nu scoţi un câne afară din bordei – chem pe cel mai încercat colaborator al „Revoltei naţionale" *şi-i zic:*

– Stimate domnule Caracudi, dumneata, care de atâta timp ne-ai dat ca reporter dovezi de strălucită imaginaţie, eşti designat să faci ziarului nostru un important serviciu.

– Care, domnule director?

– Scoatem de Crăciun un număr „literar, ştiinţific şi artistic". Avem în sertare destulă materie; vom face o frumoasă selecţiune. Ne lipseşte numai cronica specială pentru sărbătoarea naşterii... Ce zici?

– Cu plăcere...

Cum vedem, conversația pare a urmări obiective strict pragmatice, legate de activitatea redacțională:

– *Crăciunul cade luni; trebuie să apărem cel târziu joi la 21 de dimineață...Un număr de lux, îngrijit, nu rasolit ca numerele cotidiane; bine aranjat, tipărit frumos și nu ciuruit de greșeli...*

– *Binențeles; ...dar...* [Dar incidentul care urmează nu mai ține de proza redacțională:]

– *...Ia priviți afară, ce vreme!*

– *În adevăr, e un vifor strajnic.*

– *Ce are a face vremea – zic eu – cu cronica noastră?*

– *Nu prea are; dar...mă cheamă părintele la masă; mereu îmi face semne: i-e foame – s-a sculat de dimineață.*

Acum vine și explicația, din partea autorului-narator:

Părintele este socrul confratelui. Domiciliază împreună, tocma peste drum de redacția noastră, în curtea bisericii Sf. Ion. De pe prispa caselor se vede drept în redacția noastră, și viceversa, firește. Vara, când ținem ferestrele deschise, îl cheamă reverendul pe ginere-său din gură: „Ignate, gata!" Iarna, îi face semne. De aceea, Caracudi lucrează totdeauna la masa de la fereastră.

Stabilind relația cu alte texte în care se face referire la „Revolta națională" și în care apare reporterul Caracudi, putem realiza că se constituie, în întregul universului ficționar al operei lui Caragiale, un subunivers mitologic al presei; poate că textul analizat în capitolul anterior, *Reportaj*, conține sâmburele teoretic, logos-ul acestei mitologii, iar *O cronică de Crăciun*... dezvoltarea ei faptică, în care eroul pornit, inițial, în aventura fantazării, ca reporter special, campion al imaginației, eșuează pe țărmul unui univers casnic unde se încadrează perfect într-un mecanism de domesticitate și, cum ne va fi dat să vedem, de procreație. Se asigură, în acest fel, un prim substrat narativ, constituit din prezentul reinstalat, populat cu figuri care se imprimă puternic pe retina interioară a lectorului: părintele stavrofor Pantelie Bârzescu, al cărui nume, singur, îl creează din substanță bogată și aspră, pentru ca scurtele lui intervenții dialogale să-i întregească, în inefabil mai degrabă decât în determinat, masca de neuitat; eternul reporter Caracudi, de data asta într-o ipostază matură și, vom vedea, așezată; juvenilul bard miniatural, Piccolino, măști puternic conturate în individualitatea lor complexă, deși sumară, în care conturul exterior, bine fixat, este umplut de scurte dar puternice trăsături de înfățișare, comportament și vorbire, câte trele scoase la privire sau ascultare de

BCU CLUJ / UNIVERSITY LIBRARY

maestrul povestitor-păpușar, el însuși un actant decisiv, de data aceasta. Iar pentru a aduna totul și pe toți într-o acoladă nu mai puțin sensibilă și expresivă, ea însăși, momentul unic din calendar, când sărbătorile de iarnă, cu magia lor învăluitoare, se anunță numai, prin semnalul elocvent al vremuirii aspre, în care cea din urmă răbufnire a toamnei târzii se amestecă potențat cu cele dintâi semnale tăioase ale iernii timpurii.

Pe această dominantă de atmosferă, întreținută de așteptare și semne prevestitoare, în care presiunea mistică a sărbătorii se anticipează numai, fără a se declanșa plenar, ritmată savant în secvențe reluate și amplificate muzical, autoritatea auctorială complexă, pentru că personajul este și narator, și evocator, și participant, așază cel puțin trei formațiuni textuale, luate, ca să spunem așa, în stare brută, din depozitul de resurse al temei. Dar, ca să-l imităm pe autorul-compilator, de data asta, ce bucăți! O primă serie este constituită din citatele care refac destinul de familist al reporterului Caracudi, *reproduse* după „Revolta națională", în ordinea lor cronologică; *sunt ieșite toate din pana interesatului, prin urmare mai presus de orice bănuială de parțialitate:*

„Aflăm cu deosebită plăcere că aseară, 11 ianuarie, s-a celebrat, în biserica Sf. Ion, căsătoria valorosului nostru colaborator Ig. Caracudi cu gentila domnișoară Florica, eminenta profesoară de istorie, fiica sf.-sale părintelui stavrofor Pantelie Bârzescu.

Nuni au fost simpaticul și iubitul nostru maestru, directorul „Revoltei naționale", *cu grațioasa sa consoartă.*

Felicitările noastre cele mai călduroase."

Către finele aceluiași an, la 21 dechemvrie, a doua zi după sf. Ignat, „Revolta" *inserează în fruntea informațiunilor:*

„Aflăm cu deosebită plăcere că gentila doamnă Florica Ig. Caracudi, eminenta profesoară de istorie, a dat aseară naștere unui drăgălaș băiețel Traian.

Fericită coincidență! În aceeași zi, norocosul tată, valorosul nostru colaborator, d. Ig. Caracudi, a împlinit 35 de ani.

Felicitările noastre cele mai călduroase."

Peste un an și două luni, iar „aflăm cu deosebită plăcere", minus „fericita coincidență", și-n loc de Traian, Decebal.

După un an și o lună, întocmai; dar, în loc de Decebal, Aurelian.

La anul în cap, asemenea; însă, în loc de Aurelian, Mircea.

Nu trec bine unsprezece luni, și iar „aflăm"; numai, în loc de Mircea, Dan.

După această excepțională demonstrație de tehnică a colajului, bazată pe o superioară știință a variațiunilor și un neîntrecut simț al hazului, o altă superlativă probă de combinare a textelor stoarse, vorba autorului, *cu foarfeca, această presă idraulică a redacției.* Trecem peste spicuirile mărunte, gen *Artă fără tendință și tendință cu artă*, sau *Artă cu tendință și tendință fără artă – 65 de file, cu va urma – studiu estetic de palpitantă actualitate!*, pentru a miza pe *În pustiul lumii mari, novelă - o sută de file, format ministerial, foarte mărunt și clar scrise, fără cea mai mică ștersătură sau îndreptare*...În transcrierea comentată a lui Caragiale, textul pulsează de ecouri și țâșniri de umor greu de egalat. Este istoria unui băiat de la țară, care, după ce face *studii înalte, la noi și-n Europa, ajunge profesor în mare vază la Bucureşti. Suflet curat, plin de avânt, de iluziuni și de ideal, ca orice copil sănătos din popor, caută în lumea mare, unde este introdus de un coleg sceptic – lume putredă de corupție – un suflet, să-l înțeleagă...În zadar!...Măşti pe obrazuri, în inimă, perfidie! fard și minciună!* [...]

Dezgustat de acest „pustiu", se duce-n vacanța mare acasă, la țară, de unde a plecat așa de demult. Acolo, i se redeşteaptă toate amintirile sfintei copilării: i le povestesc cu drag și pe rând, fiecare cu glasu-i particular, căsuța părintească, hanul, aria, pătulul, moara, pârăiașul [...] *ș. cl.*

Încântat de atâtea tainice povestiri, el se-ntâlneşte la horă, într-o duminică, cu Neacșa, fată vânjoasă, roşie ca un bujor și „nefardată", care nu ştie franțuzeşte, nici nu dansează bostonul și cake-walk; dar care vorbeşte o românească pură, plină de farmecul originalității folclorice, și joacă hora și bătuta, brâul și chindia, de dârdâie pământul [...]...

El, transportat, supunându-se unei mişcări „lăuntrice", îi face un compliment – ea, asudată, îi arde o palmă; el se vâră s-o ia-n brațe – ea îi trage un pumn în falcă; el se-ndeasă mereu s-o sărute - ea îi zice: „O! călca-te-ar!" și-i dă un brânci de-l aruncă grămadă în șanțul drumului...

Idila e completată cu tatăl Neacșei – *moș Oancea Tureatcă, un bătrân român neaoș, cuminte și vesel, vestit pentru păcăliturile și glumele lui, șapte poştii de jur împrejur*...și se încheie cu nunta celor doi, când mireasa mai are un acces de drăgălășie rustică pentru eroul nuvelei: *„Astâmpăr'te, mă! loi-te-ar!"*, iar moș Oancea emite una dintre zicerile sale cu miez și haz.

În fine, cea de a treia inserțiune textuală în bucata care, ne amintim, poartă titlul *O cronică de Crăciun*..., este un scurt citat din producția poetică a fragilului bard Piccolino, o mică bijuterie textuală:

Abis

Da, mă iubeşti; dar simt prea bine,
Cu cât te strâng la pieptul meu,
Că-i un abis până la tine...
Eu nu sunt tu – tu nu eşti eu.

Şi dragostea ce am simţit-o
Să umple-abisul nu putu...
De te-aş iubi oricât, iubito,
Tu nu eşti eu – eu nu sunt tu.

Să mai reţinem că această materie textuală, pe cât de diversă, pe atât de expresivă în fiecare din ipostazele sale, este aşezată pe portativul unei calde şi amuzante „poveşti de presă" şi de sezon, ceva ca un vis al unei zile de început de iarnă, depănat cu mare artă de povestitorul-scenarist, în care farmecul nespus şi indicibil al apropierii sărbătorilor învăluie, cu blânda lui mireasmă, figuri şi întâmplări. Sigur că nu materia documentară contează aici, chiar dacă bucata are aerul unei mişcări şi ar putea pretinde că ne comunică informaţii istorice salvate, după cum nici cu studiul de moravuri nu are a face; traiectul ei de fabulă, atât cât este, porneşte de la propunerea iniţială pe care instanţa ordonatoare a textului şi povestirii o face eternului reporter Caracudi, care de atâta timp a dat dovezi de strălucită imaginaţie, de a scrie o cronică de Crăciun – *„Betleemul, staulul, ieslea, steaua, magii şi...cl."*...Din acest moment, în ceea ce am putea numi „culisele textului", adică partea nescrisă şi, deci, nevăzută a întâmplărilor, o competiţie surdă se duce între principiul invenţiei textuale, care îi fusese impus, de către autoritatea directorală, eternului reporter Caracudi, şi principiul procreaţiei propriu-zise, al repetatei, şi prodigioasei naşteri, vegheată de cupola magică a sărbătorii. Viaţa concurează auctorialitatea, o domină; repetabilitatea ei triumfătoare o copleşteşte şi o obligă pe aceasta să greşească. Iniţial, prin liniştea încrezătoare a lui Caracudi, resursele de repetabilitate ale invenţiei textuale, fixate într-un dosar ca un mecanism de memorie, păreau că îi vor asigura succesul: infatigabilul reporter avea pregătite texte scrise cu anticipaţie pentru orice ocazie, dar presiunea existenţială stârneşte derută şi mecanismul repetabilităţii înregistrează o sincopă. Compensarea se face tot prin convocarea unor texte pre-scrise, însăilate la repezeală de directorul publicaţiei care este şi naş, cumătru, patron, dar şi autor-narator-actant. În

fond, conținutul real al bucății stă în mascarea acestui traiect de fabulă prin puritatea aparentă a actului narativ, minunata cronică, odă indirectă adresată creațiunii, căreia îi aduce darul cel mai de preț: hazul, părând o povestire pură, care există și se manifestă așa cum este poezia pură. Mijloacele specifice de realizare a acestei varietăți de artă pot fi descoperite sub aparenta simplitate a scriiturii. Ele mizează în primul rând pe efectul combinației textuale; mai vechiul principiu arhitectonic al suprapunerii savante a felurite niveluri de realitate/ficțiune este nuanțat, acum, în sensul jocului combinatoriu cu diferite niveluri textuale. Expresivitatea se naște, de data aceasta, din efectele contrastului dintre diversele planuri între ele și dintre componentele fiecărui plan, la rândul lor. Dar cel mai important factor, într-o formulă care, fără să fie cu mult mai complicată, este totuși evident altceva, o noutate pentru ductul narativ caragialean, este prezența și rolul, calitativ schimbate, ale instanței auctoriale. Câștigul în identitate, prin pasul real, chiar dacă nu decisiv, de la anonimatul deplin și apoi presupus, rezultat al unui pact de confidențialitate cu cititorul, se concretizează, pe de o parte, în apariția a ceea ce va fi o figură constantă a prozei lui Caragiale, un adevărat nou personaj al ei, nenea Iancu, aici și maestrul, directorul „Revoltei", iar pe de alta, în diversificarea și precizarea funcțiilor acestei instanțe; nu este numai emiterea de text, nici numai păstrarea cârmei pentru traseul narativ principal, ci, de astă dată, jocul combinatoriu cu diferitele fragmente și niveluri textuale.

O cronică de Crăciun... fiind bucata în care putem saluta intrarea în scena narativă a acelui actant important care se cheamă nenea Iancu, nu este lipsit de interes să reținem elementul concret de legătură, mijlocitorul acestei intrări; iată-l, așa după cum însăși instanța auctorială îl definește:

Pe toți [toate progeniturile perechii Florica-Ignat Caracudi], *de la Traian până la Dan inclusiv, eu i-am botezat. Care va să zică, vine că suntem rude prin alianță cu familia Caracudi și cu părintele stavroforul; de aceea, sf.-sa îmi zice: „n'ne Iancule!"*

Dar povestea devenirii lui nenea Iancu este ceva mai complicată; iată cum o spune, nu cu totală plăcere și nici cu prea multă mândrie, autorul în altă bucată*: O conferență*:

Când eram sufler la teatru, acu vreo patruzeci de ani, damele aveau obicei să-mi zică „Iancule", ba, unele, chiar „mă Iancule" – niciun respect! Apoi, au mai trecut așa cam douăzeci de ani, îmi ziceau „domnule Iancule". Când am ajuns director, îmi ziceau „stimate domnule director..." Acu, după alți vreo douăzeci, toate – adică toate câte-mi mai sunt prietene – din „nene Iancule" nu vor să mai mă scoată.

O conferență, este povestea fără vreun alt substrat programatic decât simpla plăcere de a povesti, povestea, deci, a preparării și desfășurării unei conferințe despre artă; nimic neașteptat, nicio surpriză, nici măcar un final de felul celui din *O cronică de Crăciun*..., în care seria pruncilor nounăscuți în familia Caracudi, ale căror nume înnodau lanțul de eroi ai românilor, începând cu Traian și sfârșind cu Dan, este încununată de perechea de gemene (se putea altfel:) Despina și Kiajna. În schimb, în *O conferință*, textul se consumă în prețiozități și paradoxuri, în jocuri de citate și formule și turnuri de limbaj, împlinind acea plăcere a povestirii pure al cărei zeu tutelar este unicul, inegalabilul nenea Iancu. Poate tocmai de aceea, nimic ostentativ, nimic apăsat, nimic scos în prim-plan, în acest text, care curge frumos la un nivel care nu este nici prea elevat, dar nici prea scăzut, după cum ar fi spus însuși nenea Iancu: nici prea-prea, nici foarte-foarte; finalul însuși, un accent ceva mai apăsat, ca o poantă grațioasă:

La ieșire, damele din comitetul S.P.M.D.R. îmi mulțumesc călduros, dându-mi flori, și care mai de care:

– Bravo, nene Iancule!

Iar vicepreședinta, amica mea, madam Parigoridi, îmi șoptește:

– Fie! frumos ne-ncălțași, unchiule!

Și-mi întinde mâna. I-o sărut și-i răspund și mai încet:

– Merci de compliment, nepoțică!...decât...mâna mi-o întinzi? Ce! Eu sunt mănușar? La cizmar, altceva se-ntinde.

– Tot obraznic ai rămas, nene Iancule!

Bucata intitulată *Țal!*... toarce mai departe firul de farmec emanat din dublul pe care autorul și l-a construit cu atâta încântare; ea joacă (în sensul vechii rădăcini latine transpuse în fr.jouer) pe dialogul contrapunctic dintre mai vechi componente ale artei scriitoricești a lui Caragiale: teoria și fapta, întâmplarea. Chiar dacă ocupă o treime din întregul textului, premiza teoretică este departe de a-l înnămoli în discurs expozitiv; fiind vorba de explicarea rămuroasă a unui singur cuvânt, și acela foarte scurt, de altfel, de trei sunete numai: *țal*, autorul-povestitor-magistru, cu vizibili ochelari pedanți, reprezintă abia o mască pasageră pe obrazul celui care rămâne inegalabilul, inenarabilul nenea Iancu. Sclipirile lui de geniu prestidigitator al limbajului răzbat prin aparenta ariditate a textului:

În multe limbi europene, între cari și franceza și germana, infinitivul se întrebuințează ca imperativ impersonal, și la pozitiv și la negativ; dar, în

limba noastră, forma infinitivului, şi numai prescurtată, se-ntrebuinţa, mai-nainte, ca imperativ, numai la persoana a doua singular şi numai cu negaţiune. Exemple:

„Taci, *domnule! Nu* ţipa, *cocoană!"*

„Plăteşte, *nene! Nu* plăti, *ţaţo!"*

Ce se-ntâmplă însă?

De la o vreme, graţie dezvoltării necontenit crescânde a agriculturii, industriei şi comerţului României (pentru care totuşi, trebuie să mărturisim, rămâne încă destul de făcut), luând căile noastre de comunicaţiune un aşa de-mbucurător avânt, onor. Direcţiunea generală a C.F.R. a avut ocaziunea să constate sărăcia limbii române, şi a trebuit să recunoască necesitatea introducerii, prin regulamente, a infinitivului ca imperativ impersonal, fără ca şi cu negaţiune; şi asta (onoare ei!) pentru toţi călătorii, fără excepţie de clasă sau de distanţă de parcurs, la toate trenurile, fie accelerate, fie de persoane, mixte sau de marfă.

Astfel, în toate vagoanele noastre de călători, citim:

pe uşi: „A nu se deschide până trenul opreşte";

pe ferestre: „A nu se pleca în afară";

pe semnalul de alarmă: „A nu se trage decât în caz de mare pericol";

în altă parte: „A nu se întrebuinţa în timpul opririi în staţiuni";

în clasa III: „A nu se scuipa pe covoare".

Iar în vagoanele de marfă, afară bineînţeles de cele cu încărcătură inflamabilă neasigurată „A nu se fuma". Şi, mai departe, escaladând piscul teoriei, spre vârfuri*:*

Critica istorică modernă ne învaţă că mersul înainte sau înapoi al omenirii este stăpânit de legi fatale; progresul odată urnit, ori într-un sens, ori într-altul, nu poate fi oprit de nimeni, de nimic! Aşa, inovaţia onor. Direcţiunii generale C.F.R. a prins: încet-încet, pretutindeni la noi se introduce infinitivul ca imperativ chiar fără *negaţie, pentru orice persoană şi ocaziune.* Şi urmează exemplificări de o savoare, cum să zic, într-adevăr caragialeană.

S-ar fi putut zice că preparativele teoretice se încheie aici; câtuşi de puţin. După acest pe cât de larg pe atât de amuzant ocol, care instituie legea infinitivului imperativ, intrarea în lanţul faptic propriu-zis al textului se face tot prin strunga unei formulări aforistice, am spune, un fel de teorie a teoriei:

– *Eu, nene Iancule,* spune Mitică, celălalt pilon actanţial al textului, *n-am avut noroc să dispun de părinţi care să-nţeleagă de ce fel de copil dispuneau, pe onoarea mea! Păcat că nu m-au dat să-nvăţ filosofia! eu*

ieşeam filosof, să nu crezi că spun mofturi! filosof: asta era nacafaua mea, nu negustor!

După care urmează cele dintâi fapte ca atare: amicul Mitică, dar mai ales consoarta acestuia (*Pe consoarta amicului meu o cheamă din botez Nastasia, dar, de mult, toată lumea i zicem Graziella...Este pseudonimul ei – o intelectuală... Multă activitate...*), invită pe nenea Iancu la ei, la un prânz cu surpriză; şi pentru a pregăti cât mai bine această surpriză, pe când luau, la „Mercur", un aperitiv imperativ, Mitică ţine să-l prevină cu o nouă formulare aforistică, o nouă teorie a celui care ar fi trebuit să fie mai degrabă filosof decât negustor:

– Nene Iancule, toate mulţumirile în lumea asta trebuiesc plătite. Daca le plăteşti cu anticipaţie, ţi se par ieftine; daca le plăteşti după, ţi se par prea scumpe.

După ce şi-a aşezat astfel de temeiuri teoretice, care statuează conciziunea pe cât de imperativă pe atât de spirituală şi plină de miez, miezul fiind al înţelepciunii genuine a filosofului esenţial, Mitică, textul înaintează prin două segmente absolut contrastante: pe de o parte:

Un prânz împărătesc! şi tot lucruri uşoare:

Mezeluri, salam, ghiudem, limbă, licurini, masline, icre de ştiucă şi negre; supă de clapon cu patele; pană de somn rasol; clapon ciulama; chifteluşe marinate cu tarhon; pârjoale de nisetru; patricieni la grătar; un purcel la frigare; cataif, tortă; brânzeturi, fructe diverse; vin alb, negru, şampanie etc.

Pe de cealaltă parte, surpriza*: trecem, urmaţi de toată lumea, în alt salon, unde trebuie să ascultăm lectura studiului celui nou:*

Femeia în istoria şi în poezia poporană a românilor, în trecut, în prezent şi-n viitor.

Acest studiu va constitui subiectul a trei conferinţe ce se vor ţinea de autoare la Ateneul Român.

Ce mai încape vorbă?... s-a isprăvit!...

Ne aşezăm pe fotoliuri...Autoarea la masă, între două candelabre; eu, în faţa ei; lângă mine, cam la spate, Mitică; de jur împrejur, ceilalţi, mai tineri ca mine în litere, ştiinţe şi arte.

Se începe...

„Tabla capitolelor. – Introducţie: Ce a fost femeia în timpii primitivi, în antichitate, în evul mediu, în timpii moderni...Ce are a fi, ce trebuie să fie în timpii viitori. – Cap.I: Femeia la români, în istoria şi în literatura poporană, poezie, basme, proverbe, zicători, ghicitori etc., ca bunică, mamă şi soacră, ca soţie, fiică, nepoată şi noră... în trecut...."

Şi aşa mai departe, în prezent şi-n viitor.

Lectura celei pe care nu nenea Iancu, ci, de astă dată, autorul-povestitor avea s-o numească *cruda Graziellă*, este punctată de inserturi miniaturale de tehnică dramaturgică în sotto voce sau aparte, între cei trei protagonişti, adevărate execuţii de giuvaiergiu care montează, în colierul textului, briliantele teoretic-aforistice şlefuite până acum:

După citirea tablei capitolelor, Mitică s-apleacă la urechea mea şi, râzând înfundat, îmi şopteşte:

– Ţal! nene Iancule...

Eu întorc gâtul să-i răspund ceva; iar autoarea, ridicând ochii de pe teancul de file, zice foarte graţios, dar destul de imperativ:

– Mă rog, a se asculta toţi când se citeşte!...

[...]

Simt, la un moment, capul prietenului Mitică de la spate, căzându-mi dulce pe umăr...mă-ntorc şi-i zic ridicându-l:

– Ce faci, Mitică?

– Mă rog, a nu se conversa nimini când se citeşte!...

[...]

Casc o dată, că s-aude peste masă, de unde, cu un zâmbet grozav:

– Mă rog, a nu se căsca!...

Bucata s-ar putea să aibă morala asocierii, chiar condiţionate, dintre opulenţa ostentativă şi impostura autoritară, dar şansa miezului său de morală credem că se pierde în faţa deliciului pur al combinaţiei textuale, care este lăsată să opereze singură, într-un sistem de complicităţi cu cititorului care îi fac tot hazul.

Nu numai prin titlul, textul *Duminica Tomii* se aşază destul de cuminte lângă *O cronică de Crăciun*...; rămânând aceeaşi, la fel de complexă, funcţia vocii auctoriale, ceea ce aceasta manipulează, ca materie narativă, este o varietate de text prestabilit, acum o „cronică de Duminica Tomii". Este şi aici un subterfugiu de tehnică narativă, care mijloceşte intrarea în scena paginii a diferitelor varietăţi textuale, dar evident mai simplă şi mai puţin eficientă decât aceea din *O cronică de Crăciun*... În întregul ei, schiţa se alcătuieşte din diverse planuri textuale, corespunzând diverselor planuri ficţionale; mai reliefate sunt cele ale textului prestabilit, sumă de locuri comune în variantă festivistă sau poetizantă:

Duminica Tomii...Cu această duminică se-ncheie săptămâna luminată şi prima serie a celor mai mari sărbători creştine. Ce sublimă, ce providenţială ordonare în mersul divinei tragedii a fiului! Sau:

„natura, ca o mireasă răpită, care a dormit, vrăjită în lanțurile de gheață ale unui crud uriaș răpitor, se deșteaptă fericită, grațioasă, mândră, la mângâierile dulci, duioase, molcome ale tânărului și fierbintelui său mire..." etc., etc., în raport cu care stă planul amintirii, împărțit, la rândul său, în două subplanuri: unul în cheie sublimă, celălalt în registru ironic, realist, după modelul:

Cu adâncă pietate mi-aduc aminte de bisericuța albă din mahalaua noastră! Ce limpede suna toaca de fier sub atingerea ciocanelor măiestre ale dascălului Haralambie! Ce vuiet armonic făceau cele două clopote, pe care le trăgeam de frânghii, noi, copiii, pe când, de jos, de la toaca de fier, fără să se-ntrerupă, el ne striga: „Mai încet, mă! că mi le dogiți!" și ne înjura de feștila moașe-ni, după ce ne luase la fiecare câte doi gologani de trei parale și ouă roșii, ca să ne lase sus în clopotniță...

După acest model curge întreg textul, până aproape de final, reușind să scoată în relief, din planul uniform al evocării, nu numai secvențe mai scurte sau mai dezvoltate, dar chiar întregi destine, cum este cel al dascălului Haralambie:

Sărmanul nostru bun protector, dascălul Haralambie! I s-a stins și lui feștila chiar într-o săptămână luminată din cauza unei excesiv de bogate recolte de ouă răscoapte! El trebuie să fie acuma, acolo, sus, alături cu drepții, și, desigur, când micii heruvimi fac prea multe nebunii...„feștila!"

Ar fi o eroare fundamentală, mai întâi de optică și apoi de interpretare, dacă am despărți și, apoi, am ierarhiza cele două planuri; nu numai că unul nu poate exista fără celălalt, fiecare fiind izvorul din care, prin ricoșeu, se naște celălalt, dar împreună numai își definesc adevărata valoare și funcție narativă.. Căci prin această acoladă, care trasează un contur de asamblare între doi poli atât de opuși, se constituie un corp narativ unitar și independent funcțional, care este cel al amintirii; în acest fel, vocea auctorială își câștigă un plus de identitate personală: nenea Iancu devine o persoană mai substanțial definită identitar, care își construiește narativ părți din propria biografie.

De astă dată, capitolul copilăriei, dar în „schița" intitulată *Repausul duminical*, o altă secvență din ductul biografic; nu este una anume, identificabilă, să zicem, calendaristic, ci una care ține de o anume dispoziție, ceea ce am putea numi o stare sufletească de o anumită vârstă. Începutul este cât se poate de caracteristic pentru tehnica de punere în pagină a lui Caragiale:

Petrecerile cu mult înainte pregătite rar se întâmplă să iasă bine; câtă vreme, cele încinse așa din întâmplare, pe negândite, aproape totdeauna izbândesc frumos...Iată, deci, putem recunoaște momentul teoretic, concentrat aproape aforistic, în felul în care se concentrase o experiență de viață în una dintre bucățile analizate mai înainte. Vă mai amintiți: *Toate mulțumirile în lumea asta trebuiesc plătite. Daca le plătești cu anticipație, ți se par ieftine; daca le plătești după, ți se par scumpe.* De data asta: *Petrecerile cu mult înainte pregătite rar se întâmplă să iasă bine*...și așa mai departe. Dar, în continuare, este ca și cum autorul-scriptor, ar lua seama de data aceasta, că se poate repeta și o întoarce frumos, denunțându-și propriul procedeu: *De ce oare? – De ce, de nece – nu trebuie să ne batem mereu capul să filozofăm, să tot căutăm cauza la orișice...Destul să constatăm cum se petrec lucrurile, și din constatarea asta să tragem învățătura că: nici la petreceri de mult puse la cale să nu mergem cu prea mari închipuiri de veselie, și nici să stăm la îndoială când, pe negândite, ni se ivește prilej de petrecere; să mergem cu voie bună, dacă n-avem altă treabă mai serioasă de făcut – zic mai serioasă, fiindcă, în viața noastră scurtă și trudită, nici petrecerea nu e ceva atât de neserios cum spun câțiva înțelepți, unii ursuji și alții fățarnici.*

Iată dar cum, în numai două paragrafe, autorul realizează performanța de a-și nega propriul procedeu, de a părea că și-l distruge, pentru a-l reinstaura, până la urmă, înviorat și înnoit din această confruntare cu principiul său intim; tehnica ni se pare a fi de inspirație muzicală, o continuare a variațiunilor, de astă dată contrapunctice, pe o temă dată; în acest caz, tema este valoarea teoriei.

Ceea ce urmează nu este altceva decât povestea încântătoare a unor lungi și fericite ceasuri de petrecere și convivialitate; traseul ales nu este cel al exultanței goliardice ori al meniului gastro-oenologic, peste care se trece rezumativ:

Știu c-am petrecut!...

Ce chef!

Ceea ce transmite „povestirea" cu maximă putere de sugestie este momentul de după, prelungirile lui, starea de fericită uitare:

Foarte – cum m-aș putea exprima în termeni mai aleși, adică mai potriviți? – foarte... gata, coborâm frumos, însă pe tăcute – nu o tăcere lugubră, totuși solemnă... Ne reculegem.

Evident că o astfel de stare nu cuvintele, ci numai sfărâmăturile de cuvinte o pot exprima, în parametrii la care arta lui Caragiale rămâne imbatabilă:

– Eş' du'ce, 'ne Iancule!

– Sân' tu'tă, Co'tică!

– Tu'tă duce, ne' Iancule!

Că traseul grupului de amici petrecăreţi duce pe la localurile la modă ale epocii, că seria băiguielilor atât de savuroase se reia în scurte cascade, că spre final intervine episodul zeţarului, ameţit şi el, *tu'tă*, victimă a ravagiului repausului duminical, sunt detaliile din care se compune ţinuta absolut convenabilă a acestei întâmplări, pe care se razimă serioasa ei morală, ca şi îndreptăţirea de a o include în materia autobiograficului propriu-zis, ca pe un document al unei experienţe şi al unui fel de a fi, absolut personale.

Această scurtă serie autobiografică se încheie cu textul intitulat *Monopol*..., care începe chiar în tonul şi termenii unei rememorări:

În vara anului 1907, aflându-mă în străinătate şi având în ţară daraveri, m-aşez în trenul Berlin-Bucureşti, cu gândul să m-abat o zi-două pe la Iaşi, unde să vizitez pe nişte vechi şi buni prieteni, familia Ronetti Roman.

De aici începând, textul se aşază în felii, unele mai diferite decât celelalte; este uimitor câte specii de atitudini scripturale şi varietăţi textuale corespunzătoare încap în numai patru pagini şi jumătate: după punerea în temă, o scurtă scenă ironic-satirică; apoi, o secvenţă de realism crud, în genul celor din impresiile de călătorie de la Căldăruşani sau din povestirea *Grand-Hotel „Victoria Română"*:

Ce glodăraie şi colbăraie!...Ce abdomene de copii malarici! Şi se joacă şi râd – cam trist, dar tot râd!...Ce grav municipalul care ţine ordinea la fântâna din piaţa gării, unde se-mbulzesc multe vite însetate!...Ce jigăraie de câni costelivi cu ochii rătăciţi şi coada-ncârligată înspre pântece [...]. Pentru ca, numai câteva rânduri mai jos, o (ne)aşteptată ieşire de confesiune liric-meditativă:

Blânda melancolie a ţarinilor moldoveneşti – un cântec de neam mâhnit, din glas copilăresc, ajungând la mine limpede din de-departe vale – închipuirea marelui sinistru de acum două luni – apropierea de Iaşi...Apoi dulci amintiri din zilele primei nesocotite tinereţi – gândiri amare din pragul cu deşarte regrete al bătrâneţii...Toate mă-mpresoară, şi care de care luptă să mă-nghenunche şi să mă copleşească...

După câteva alineate neutre, necesare intrării în noul mediu, *un potop de ploaie, să crezi că s-au rupt băierile firmamentului*, induce o perspectivă transfiguratoare prin care Iașul potopit de diluviu devine o ficțiune acvatică, un fel de Veneție moldavă, pe ale cărei canale circulă câte o luntre trasă de un *triton bătrân care tușește strașnic și strănută*...Pasagerii sunt ca niște *patricieni* de pe timpul ilustrului doge Francesco Morosini și se adăpostesc pe sub portale de bătrân *palazzaccio*.

Dar nu e numai atât; o scurtă trecere pe la una dintre cafenelele renumite ale Iașului antebelic, odată depășită dilema*: Unde să merg? La Smirnov, or la Ermacov? Sunt amândoi imperfecți; dar la primul merge colegiul I; eu merg la colegiul II, cu intelectualii.* – o scurtă secvență de coșmar*: Sui scăricica, intru, când...simt că-mi fuge pământul de sub picioare și, cât p-aci, dacă nu sare cineva repede să m-apuce, dau să cad pe spate înapoi afară, în valuri. Ca fulgerul mă săgeată un gând sinistru: un atac de dambla!... Sunt pierdut!...Dumnezeule! aibi milă de familia mea rămasă departe în străine locuri*...După care, revenirea*: Ce bucurie pe mine când, cu toată supărarea gleznei din pricina alunecării, aflu, după primul moment de groază, că damblaua mea a fost numai niște sâmburi de masline risipiți – pi gios!*

Evident că acest aparent insignifiant semnal, această mică alintătură provincială de limbaj, introduce un alt registru textual; ne întoarcem într-un univers foarte familiar:

Dugheana e plină de amici, toți funcționari publici și profesiuni liberale. Așteaptă aici de mult să se oprească potopul și, așteptând, ca să le pară timpul mai scurt, iau aperitive, țuică, mastică, pelin, mișmaș și gustă mezeluri, salam, ghiudem, cașcaval, masline.

Fireşte, mai cu seamă cum sunt vesel că n-am avut dambla, intru și eu în combinație.

...Și aperitive, și mezeluri, și vorbă, și discuție asupra „situațiunii dificile în care se găsește țara în urma tristelor evenimente, ca să zicem așa, și-n fața atâtor reforme ce această situațiune le reclamă imperios, dacă ne putem pronunța astfel", și apoi „asupra trecutului, prezentului și viitorului, ideilor și programului fiecărui ales și fiecărui candidat" – și dezbateri, și vorbă, și aperitive, și mezeluri, și aruncăm sâmburii – pi gios!...

Întors la gazde, prin diluviu, cu o luntre cu triton, amicul de la cafenea care îl însoțește, în continuarea discuției, pronunță ideea de soluție, a „situațiunii", fireşte:

– Aveam o ide' de refo'mă...Nu mai me'ge, monşăr, cu ţaranii...S'beţivi!....T'eb'e un mo'opol al...ac...(gondola se clatină) al... ac'cololului!...

Bucata se încheie cu o turnură de poantă; la plecare, în gară, în momentul despărţirii de Ronetti Roman:

– Amice – zic – ştii d-ta cu ce mă duc eu de la Iaşi la Bucureşti?

– ...Cu trenul.

– Da, cu trenul, fireşte; dar nu numai cu trenul, merg şi cu o idee...

– ?...

– ...O idee de reformă!

– !?...

– Trebuie înfiinţat numaidecât un monopol al ac'cololului...

Trenul s-a pus în mişcare...M-aplec pe uşa vagonului:

– ...la sate!...pentru rurali!

Faţă cu această diversitate de faţete narative, întrebare este cum îşi menţine textul coerenţa; sigur că firul povestirii, ducând de la punerea în temă până la plecarea din Iaşi, oferă un temei de orientare şi structurare. Dar, pe lângă acesta şi mai mult decât acesta, e ca şi când textul ar emana, din sine, o putere fascinatorie a lui proprie, putem pronunţa chiar cuvântul magie; indiferent de tonalitatea registrelor diferite sau, mai bine spus, cumulând simfonic tonalitatea acestor registre, forţa lui internă lucrează apăsat, fixând secvenţele în rama eternităţii expresive, încât se produce un efect pe care numai în domeniul miracolului l-am putea situa: la un calcul rece, timpul real al acţiunii se arată foarte concentrat; cât a durat sejurul autorului-narator în cetatea moldavă? Puţin peste douăzeci şi patru de ceasuri. Cât a stat maestrul literelor române în redacţia ziarului „Opinia"? Cam trei sferturi de oră. Dar la Ermacov, cu amicii? În jur de un ceas. Şi cu toate acestea, fiecare secvenţă poartă în sine puterea unei durate aproape nelimitate, cât o veşnicie.

3.3.10. DEMONUL AMINTIRII

Demonul amintirii ispiteşte proza lui Caragiale pe secvenţe; îşi face apariţia şi se manifestă, uneori unde nu te aştepţi, în incursiuni mai scurte sau mai dezvoltate, inserturi textuale într-o compoziţie alcătuită, în general, din mai multe registre. Sunt, însă, şi unităţi textuale în care rememorarea ocupă prim planul, iar amintirea nu numai că este tema principală, dar aşchii

BCU "ION CREANGĂ" UNIVERSITY LIBRARY

din formulele consacrate din ceea ce s-ar putea numi „retorica amintirii" sunt puse să formeze ceea ce teoria narativității numește „rama povestirii".

Între aceste unități textuale, să luăm mai întâi, inversând ordinea de care am ascultat până acum, *Baioneta inteligentă [Garda civică]*. De la început se impune timbrul vocii auctoriale, care arborează, ca pe o haină de ocazie, un ton de o anumită solemnitate; este „rama povestirii":

De câte ori auz zgomote de război, îmi amintesc cu pietate și cu mândrie de acum atâția ani trecuți, când eram unul din aprigii apărători ai Independenții. Pe vremea ultimei conflagrațiuni orientale, am servit în garda civică – „baioneta inteligentă" – în compania din mahalaua armenească. Timpuri eroice! Am de la voi frumoase amintiri!

Celelalte componente ale obiectului textual, dacă nu sunt cunoscute, sunt previzibile: unul este planul adevărului real, am putea să-l numim adevărul istoric, presupus, mai degrabă, decât exprimat; altul este cel real în sens epic, constituit din scenele de viață, de un pitoresc copios, pe care amintirea le reconstruiește, iarăși, în cel puțin trei tonalități: prima cuprinde negocierile autorului-narator-erou cu căpitanul său din Garda civică, *d. Guță Cotoi, odinioară sergent în pompieri*, [...] *un tip de haidamac, care fusese apoi, pe rând, birjar, cârciumar, binagiu, samsar de slugi, spion de poliție, bătăuș, ș-acum, în sfârșit, urmând unei vocațiuni irezistibile pentru viața politică, se declarase pe față pentru guvern*, marcate de expresia preferată a comandantului:

– Trăiască ai noștri, d-le Iancule!

Apoi o teribilă înjurătură: ...de ciocoi!

Cea de a doua, anticipând o scenă din unul dintre cele mai ciudate și mai comentate texte ale lui Caragiale, *Grand Hotel "Victoria Română": Cine știe cine prinsese un câne jigărit de mahala, îi legase o tinichea de coadă și-l aruncase în mijlocul stradei, să-l dea garda-n tărbacă, după o veche datină consacrată a acestei instituțiuni urbane. Apucat între cele două șiruri de bravi, cari aveau la spate câte un zid de lume; aiurit de huiduituri, de amenințările puștilor și de loviturile tinichelii, nenorocitul animal fugea făcând niște salturi nebunești și chelălăind într-un chip infernal, pe când garda și publicul făceau un haz nespus.*

În fine, a treia, într-o pastă de gras pitoresc, dialogurile cu Sarchiz, cafegiul armean și companion de gardă, cu veșnicul său guturai și nu mai puțin durabilul realism practic:

– Dumitale cum și-a dat decorație, frate Sarchiz, și mie nu? că eu încai am plătit înainte.

– Așa am aut orbă...Când ne-aduce dicorație, platim... Ne-a adus dicorație, am platit.

– Așa...? Zic eu domirit.

– Bei un café proaspăt?...să-ți fac un gingirlie...

– Nu, nene Sarchiz, mersâm; nu mai metaharisesc de mult cafea cu caimac!

În montura retoricii evocatorului inspirat, această materie, pe cât de diversă pe atât de încărcată de savoarea negativă a vieții, ca de un venin cu sclipiri fascinante, se întregește organic într-un tot cvasi-indestructibil; nu mai aveam, aici, diverse planuri ficționale, confruntate între ele; mecanismul memoriei nici n-ar putea produce așa ceva. Registrul ficțional este unic și puternic în unitatea sa; el are, însă, o conformație multidimensională, aparținând geometriei în spațiu, și își arată spre exterior fațetele diverse care îl înconjoară și îl alcătuiesc.

La fel, în prea cunoscuta și prea savuorasa bucată intitulată *Boborul!* Vocea auctorială este, aici, a unui cronicar, a unui martor și a unui participant la evenimente, întruniți, toți, în același for emițător, căruia îi revine misiunea să contureze „rama" povestirii ulterioare; începând cu începutul: *În secolul nostru s-a născut și s-a sfârșit un stat foarte interesant, pe care nu-i este permis unui istoric conștiincios să-l piardă din vedere. Voi să vorbesc despre Republica de la Ploiești, un stat care, deși a durat numai vreo cincisprezece ore, a marcat desigur o pagină celebră în istoria contemporană.* Ficțiunea este construită după regulile de stil ale studiului politic, istoric, ale retoricii și evocării și încă altele de același soi și se materializează în câteva „panouri verbale", unul mai plin de culoare păstoasă decât celălalt. Fiecare a rămas în istoria și ceea ce am putea numi chiar mitologia receptării caragialismului cu individualitatea ei distinctă, dăinuind în memoria lecturilor critice și fiind invocate ca probe de regulă distincte, ca unități textuale de sine stătătoare: preparativele mișcării și celebrul „joc la kilometru", cronica orară a evenimentelor, „festivitatea" de inaugurare a tinerei republici, în grădina Lipănescului, dezarmarea autorului-narator-erou de către propria mamă, replica „Reacțiunii" și mai ales finalul, din care se vede limpede cum realizarea panourilor ilustrativ-memoratoare se urmează prin treptată concentrare, ajunsă la maximum de cuprindere în concizie în scena de încheiere, pentru ca să culmineze în replica (formula) finală care dă titlul bucății: *„Maiorul Gorjan, dând ușa de părete, intră cu zbirii săi în cancelarie. Polițaiul horcăie cu capul pe masă.*

Maiorul face patru paşi mari şi trage o puternică lovitură cu palma pe masă. Stan Popescu tresare cu ochii cârpiţi.

– Cine te-a pus pe tine aici? răcneşte straşnic reacţioarul.

– Boborul! răspunde foarte răguşit republicanul."

Adevărul real fiind undeva foarte departe şi greu de presupus, umorul, pe toată claviatura lui, de la cele mai subtile până la cele mai îngroşate note, se naşte spontan, din scăpărări de limbaj pe această crevasă dintre ficţiunea atât de ostentativă prin turnurile de performanţă ale stilului şi adevărul îndepărtat, dar şi din succesiunea, contrastantă pe bucăţi, armonică în tonul ei, secvenţelor-panouri. Fireşte că principiul aparent şi formal al acestei succesiuni s-ar crede că este cel cronologic, „bucata", în întregul ei, având de relatat un eveniment cu o anumită durată în timp; dar în substrat, ca efect esenţial de lectură, după fiecare „şoc" al dezvoltărilor retorice sau narative autonome, funcţionează un sens armonic, un principiu de orchestrare de felul celui din *Temă şi variaţiuni.* Căci interesul şi valoarea bucăţii nu stau în comunicarea pur şi simplu a unor date istorice despre o anume întâmplare, ci în hazul ei complex, la care a fost sensibili Maiorescu şi invitaţii lui când povestitorul le-a „servit" primele variante orale ale ei. El, povestitorul, avea darul să surprindă zona delicată unde istoria, prin derizoriu, alunecă de la sine spre povârnişurile hazului şi, fiind sensibil la lunecuşul acestui echivoc, a ştiut, prin strategia de ansamblu şi execuţia de amănunt a textului, să-i dea un brânci istoriei înseşi către adâncimile umorului total. Şi ce alt ajutor mai potrivit, pentru această rostogolire, decât disponibilitatea grăbită de a salva prestigiul aproape compromis al istoriei prin mimarea stilului grav până la grandilocvent; punând umărul să convertească rostogolirea în înălţare, povestitorul dă, de fapt, brânciul final. Pe fragmente, la încheieturile lor şi în ansamblu, hazul este total, iar faptul istoric, odată compromis iremediabil, este şi salvat pentru eternitate prin imaginea lui glorios-hazlie.

Când ar fi să încheiem capitolul acestor amintiri, pe cât de adevărate pe atât de false, prin prelucrare, şi pe cât de false, pe atât de adevărate, în sensul lor cel mai ascuns, ne vedem puşi în faţa unei dileme, situaţie cu nimic neobişnuită pentru ispita frecventării textului caragialean; am putea încheia cu amintita schiţă sau povestire *Grand Hotel „Victoria Română"*, după cum am putea încheia cu un text căruia, până acum, exegeza i-a acordat minimă atenţie şi importanţă, *Din carnetul unui vechi sufleor.* Prevenim pe cel care ar fi să ne citească de faptul că nu numai că alegerea nu este o chestiune deloc simplă, dar, odată cu opţiunea pentru un text sau

altul, ne va pune și în fața unei alte deschideri pentru închiderea acestui capitol; închidere care, prevenim iarăși, va putea avea darul să mijlocească unul dintre făgașurile posibile pentru deschiderea închiderii finale a comentariului nostru.

Dar, pentru că nu putem continua la nesfârșit cu acest joc între alternative și cum realizăm că pagina simplă de text nu poate cuprinde în paralel ambele variante, va trebui să ne decidem, până la urmă, și să optăm; începem, dar, cu *Grand Hotel „Victoria Română"*, pentru a încheia cu *Din carnetul unui vechi sufleor.*

La rândul ei, bucata pentru care ne-am decis începe cu așa numita și de acum cuvenita „ramă": *Eram ș-așa indispus de neodihnă. Toată noaptea trecută moțăisem ghemuit în unghiul unui vagon de clasa a doua, înghesuit de o companie veselă de bucureșteni cari se-ntorceau de la expoziție – un potop de impresii și amintiri...Mă despărțisem de ei de dimineață, ș-acu pe-nserate intram în orășelul meu natal, unde nu mai fusesem de copil.*

Ce ar fi de observat la această componentă narativă, la această „ramă" de povestire/amintire, în afară de ceea ce a reținut interpretarea de până acum: starea de oboseală fizică, asociată exasperării, ingrediente necesare pentru decodarea în sens psihologic a întregului? Să încercăm o mică reconstituire a faptelor, în realitatea lor istorică, am putea spune: mai întâi, despărțirea autorului-narator de compania de bucureșteni gălăgioși are loc dimineață, dar abia spre seară personajul care se ascunde în spatele subiectului gramatical al textului ajunge la destinația sa, orășelul natal. Fiind vorba de egalitatea care se poate stabili între persoana autorului (I.L.Caragiale) și naratorul erou (subiect gramatical), după cum am convenit încă din analiza celorlalte bucăți cuprinse în acest capitol, înseamnă că orășelul natal nu poate fi altul decât Ploieștiul; urmează, de aici, că de bucureșteni autorul-narator s-a despărțit dimineața, și unde altundeva a putut să se întâmple aceasta decât la București, iar el a ajuns la Ploiești abia spre seară. Dar cum cu toții se întorceau, cu același tren, într-un vagon de clasa a doua, din Occident, bucureștenii de la Paris, unde avusese loc Expoziția Mondială, în 1904, autorul mai mult ca sigur că de la Berlin, este absolut sigur că autorul narator ar fi putut coborî din tren direct la Ploiești și n-ar mai fi fost distanța de o zi dintre dimineața despărțirii de bucureșteni și seara descinderii în orășelul natal. Prin urmare, dacă ar fi să refacem filmul zilei respective, atât naratorul-erou cât și companionii săi de vagon au venit în țară fie pe traseul pe care îl cunoaștem din neuitatele isprăvi ale bravului și nu mai puțin simpaticului primar al mizilului, Leonida Condeescu, *via*

Breslau – Midil, fie pe ruta Viena-Budapesta-Braşov-Predeal; cum au ajuns vizitatorii Expoziţiei de la Paris în trenul care venea de la Berlin la Bucureşti, evident prin Breslau (azi Wroclaw) şi Midil (azi Mizil), ori cum a ajuns autorul-povestitor, de la Berlin, în trenul de Viena este treaba lor şi poate fi uşor descoperit prin consultarea unui mers al trenurilor de pe vremea aceea.

În orice caz, ceea ce este sigur şi trebuie reţinut este că numai astfel se puteau întâmpla lucrurile şi că abia după ce a stat o zi întreagă în Bucureşti, naratorul-personaj a pornit spre seară spre Ploieşti, de care îl despărţea abia o oră şi ceva de drum. Bine, dar, aţi putea să vă exprimaţi dumneavoastră, în stilul textului caragialean, nedumerirea, ce importanţă poate avea acest amănunt? Ar avea importanţa, am putea răspunde noi, în acelaşi spirit, de a proba, atât cât poate proba, că naratorul, de astă dată disociat de personajul din el, a ţinut să-şi confecţioneze „rama" povestirii sale dintr-un episod destul de depărtat pe scara cronologică a textului, el care şi în atâtea alte cazuri, dar chiar şi în continuare, în descrierea nopţii de coşmar ce va urma, se arată atât de scrupulos cu factorul cronologic. Deci naratorul a ţinut neapărat să-şi înceapă textul cu fixarea acestui element: *o companie veselă de bucureşteni cari se-ntorcea de la expoziţie – un potop de impresii şi amintiri*...Şi de ce, anume, tocmai aşa? Pentru că ceea ce va să urmeze nu este altceva decât tocmai *un potop de impresii şi amintiri*...Este drept că, în debutul fluidului textual şi chiar pe parcursul lui, *impresiile* precumpănesc, până la a copleşi *amintirile*, înghesuindu-le undeva într-un colţ, cum fusese subiectul lor înghesuit în unghiul vagonului... Şi atunci „rama" naraţiunii care ar fi trebuit să fie o rememorare, o *amintire*, oferă cheia raportului formal al textului; dar o oferă, totodată, şi pe aceea a raportului de semnificaţii, din moment ce gălăgioasa companie de bucureşteni comunica impresiile de la Expoziţia Mondială, iar naratorul urma să le comunice pe acelea din urbea natală, în care derizoriul vulgar şi violent, cu semnele sale atât de elocvente, de la cele pe care le-am numi *punctuale*, ploşniţele, căţelul-victimă, la cele de dimensiunea unor *scene de gen*, cum sunt rememorarea plebiscitului de la 1864 sau retrăirea unor momente de coşmar actual.

În întregul ei bucata fiind alcătuită dintr-o succesiune de panouri fără altă legătură de interdeterminare de logică narativă decât filmul unei nopţi de coşmar, elementele de detaliu aparent neutre ale ramei şi titlului dau cheia şaradei pe care textul o completează şi o formează: astfel, se pun într-un raport de strictă succesiune formală, cu niciun nex cauzal ori de altă natură,

cu o distanțare care fundamentează neutralitatea, elementele principale ale mizei textului: denumirea emfatică a instituției hoteliere etalon din urbea natală, Grand Hotel „Victoria Română", din chiar titlul bucății, cu evenimentul de răsunet universal, Expoziția Mondială de la Paris, care nici măcar nu este numit ca atare; pentru ca textul, în continuarea lui, să basculeze total raportul dintre termeni și modalitatea sau gradul promovării lor textuale: cel promovat inițial prin emfază să fie compromis total prin coborârea lui undeva mult dincolo de limitele derizoriului, în zona mizeriei sordide, marcată de vulgaritate și violență, iar cel „promovat" printr-o abia fugitivă pomenire să fie scufundat în totală uitare, de unde își poate afirma prestigiul adevărat numai printr-un proces mental care poate uza de balansul contrastului absolut; dacă va fi să uzeze.

Prin această deschidere spre închiderea ei firească, adică spre finalul ei, literatura lui Caragiale își poate da pe față ascunsa ei latură demonică, *Umbra,* la care am mai făcut atâtea referiri, iubitoare de antiteze exagerate aproape în felul celei a perechii sale aparent contrastante de destin individual, literar și public, Eminescu; de aici se pot fructifica înclinația ei spre laturile sumbre ale existenței, spre mizeria umană și violență până la crimă, tabloul unei umanități care este mai diabolică decât însuși infernul; pe când...

Dar adevărata operă de memorialist a lui Caragiale-tatăl, bijuteria lui în domeniu, rămâne textul *Din carnetul unui vechi sufleor*; așa cum ne este comunicat de ediții, textul nu pare a întruni virtuți mai speciale decât simpla anecdotică pe o temă dată, numai că există, în curgerea lui, un echilibru și o acuratețe care ne câștigă, mai întâi fără o limpede motivație. Notele edițiilor mai pretențioase ne pot arăta că, așa simplu și aparent linear, cum arată astăzi, ele este rezultatul unor succesive aranjări și prescurtări. Sub forma inițială, publicată în revistă, erau scrisori către un prieten, iar compararea celor două versiuni arată cum vocea auctorială s-a retras în anonimat, lăsând în prim-plan figurile evocate și întâmplările; astăzi, finalul versiunii definitive ne poate lăsa pe gânduri, după ce ne-a înduioșat prin povestea iubirii nefericite a telegrafistului T. și a morții minunatului armăsar de circ Bonbon:

Aveam într-o fotografie mare pe domnișoara Henriette și pe Bonbon sărutându-se: se tot ținea telegrafistul de mine să i-o dau și nu vream. Într-o seară, după multă vreme, venind vorba despre circul Huttemann a început T...să plângă – era iar cam trecut – și să mă roage să-i dau lui fotografia neuitatei Henriette. N-am avut ce-i face – i-am dat-o...

Când scriu aceste depărtate amintiri, sunt gata să mă culc. Nu mi-ar părea rău să visez pe Bonbon şi pe domnişoara Henriette; asta m-ar întineri cu douăzeci şi cinci de ani...Dar cine poate visa şi când vrea şi ce-i place?...

Aşa simplu cum pare şi direct cum este, acest capăt de fir cuprinde în sine un real şoc emoţional şi obligă la revalorificarea întregului; (re)citite cu atenţie, secvenţele *Din carnetul unui vechi sufleor* pot să ne dezvăluie şi altceva decât simplul lor desen faptic; cel care le-a fost martor sau le-a trăit, le-a cules şi le consemnează ca pe nişte icoane de feţe, figuri şi fapte care ţin de ordinea eternă a vieţii dintr-un domeniu al ei, care-şi propune nimic altceva decât tocmai însufleţirea unei cópii de viaţă; cu alte cuvinte, lumea spectacolului, teatrul care reproduce viaţa trăieşte, la rândul lui, viaţă reală, viaţă adevărată, poate chiar concentrate de viaţă care sunt mai reale decât viaţa reală. Memorialistul-martor şi actant le-a dat îmbrăcămintea de cuvinte cea mai directă şi cea mai simplă, pentru că ceea ce primează aici este conţinutul autentic de viaţă, din teatru şi din jurul teatrului, acolo unde, după ce a creat cópii de viaţă pe scenă, teatrul continuă să creeze, dar viaţă adevărată, de data aceasta, cu un ce misterios în ea, ca şi cum ar cuprinde încorporată şi esenţă de teatru. Vreţi un exemplu? Iată-l:

În Roza magică (Pied de Mouton), *Solomonescu* [care *era şi cântăreţ la Biserica Dintr-o zi şi artist dramatic*] *juca pe alguazilul. Într-o scenă alguazilul vine, la ordinele lui don Nigaudinos, să aresteze pe logodnica acestuia, fugară cu altul. În scenă se afla don Nigaudinos (neuitatul Dragulici), Lăzărilă (Caragiale Iorgu), alguazilul (Solomonescu) şi perechea înamoraţilor.*

Dragulici zice lui Solomonescu:

„Haha! iată şi porumbiţa! Fă-ţi datoria, om al legii!"

Solomonescu începe ca la octoih:

„Seniorina, te somez să te întorci la casa părintească!"

„Din inimă vorbeşte poliţaiul ăsta, seniore", zice Caragiale.

– Da, răspunde afară din text Dragulici foarte serios – din inimă, din inimă, numai cam pe nas, ca la Biserica Dintr-o zi!

Rezultat, cum am spus, din succesive prelucrări, textul se arată cu totul denudat de orice fel de ornament, alterare, accent sau altceva din ceea ce produce misterioasa aromă a stilului caragialean; în evasitotala aparentă-i impersonalitate, el nu-şi mai află pereche, nici în articolele de ziar, nici în cele de comentariu cultural sau literar, nici în corespondenţa privată, în care, în toate, răzbate într-un fel cel puţin ceva din valul de undă al acelui

inefabil, decât numai în la fel de misteriosul text intitulat *1907. Din primăvară până-n toamnă.*

3.3.11. CÂTEVA PROZE ENIGMATICE

Dintre prozele lui Caragiale patru cel puțin ar putea fi calificate drept enigmatice: ele răspund mai puțin sau chiar deloc criteriilor pe care le-am stabilit până acum și prin grila cărora am interpretat majoritatea celorlalte texte. Dar să vedem ce ne pot spune ele la o lectură mai atentă.

Putem începe cu *Proces verbal*, care ni se pare mai aproape de sursele creativității caragialeene, așa cum le-am identificat atât în analiza textelor dramatice, cât și în cea a prozei. Aceasta pentru că un „proces verbal" este un document scris, în apropiată înrudire cu „bilețelul", „scrisoarea", „articolul de ziar", care am văzut că funcționează ca adevărați declanșatori ai acțiunii, adică ai creației sub forma emisiei textuale. Dar ce este, în fapt, *Proces verbal* ca unitate textuală a prozei lui Caragiale? În primul rând, un întreg autonom, redus la sine și suficient sieși; acoperirea cu titlul este perfectă, pentru că bucata respectivă nu este decât un proces verbal și nimic altceva. Aici nu există strategii de preparative textuale, nici „rame" în care textul de bază să fie încadrat, numai actul respectiv ca atare, adică procesul verbal. Pe de altă parte, în afară de trăsăturile formale și de conținut, caracteristice acestei specii de literatură sau de textualitate administrativă sau oficială, bucata respectivă mai conține ceva de felul unei desfășurări narative, cu actanți, situație și evoluția spre un final, o încheiere. Cum materia, ca să zicem așa, primă a unui proces verbal este, după cum o arată și numele, cuvântul, vorba, deci limba, și cum avem deja experiența, la Caragiale, a unor construcții narative în interiorul limbii, am putea fi ispitiți să alăturăm acestui domeniu atât de îndrăzneț și textul respectiv; și n-ar trebui să forțăm deloc nota, dimpotrivă, orice lectură poate fi cel puțin uimită de adevăratele tururi de forță pe care prozatorul le realizează, aici, cu ajutorul limbajului:

Având în vedere că după cum redultă din declarațiile părților, aseară ar fi venit domnișoara Matilda Popescu în birjă singură fără mobilă numai cu mama s-a d-na Ghioala Popescu ca să vadă când începe să se mute domnișoara Lucreția Ionescu și cu mătușa sa d-na Anica Ionescu, iar acestea au început să râdă spunând că parol, dumneavoastră ați luat casa! Iar la întrebarea domnișoarii Matildii Popescu că de ce râde, vechile

chiriaşe au răspuns că dânsele o au casa până la sf. Gheorghe, atunci a început nouele chiriaşe să râdă, iar la întrebarea d-şoarii Lucreţii Ionescu că de ce râde nouile chiriaşe au răspuns că dânsele au dat arvună în regulă, şi atunci au început să caute pe propietar căci era ascuns în casa sa de alături.

Având acum o idee, cel puţin, despre procedura narativă care, cum spuneam, este unitară pe tot parcursul bucăţii, rămâne să ne recunoaştem adevărata uimire faţă cu posibilităţile pe care le deţine aceasta; nu numai, cum am văzut, scene întregi cu schimburi de replici, cuprinse într-o simplă scriitură de proces verbal, şi nici numai schiţe de acţiune: este, aici, planul unui întreg proiect dramatic, cu două perechi similar constituite – o ingenuă şi o persoană tutelară –, în situaţii asemănătoare – criza de locuinţă –, şi într-o ceea ce în termeni dramatici uzuali se numeşte „o încurcătură", un firesc conflict de interese atât între ele, cât şi cu un al treilea – proprietarul. Resursele de istoricitate şi localism ale unei astfel de ecuaţii dramatice (sau narative) au fost de mult epuizate de comentariile de până acum; ar fi momentul să punem în lumină dimensiunile clasice ale construcţiei, cu importantul rol alocat simetriei şi geometrismului situaţiilor şi evoluţiilor, puterea semnificativă a detaliilor, între care constituirea fondului onomastic ţine prim-planul. În planul strict faptic, mersul naraţiunii este, în realitate, un larg ocol de la un punct iniţial A, la acel final O, unde lucrul cel mai important este că A=O; ceea ce nu înseamnă nimic altceva decât că *mersul* este, în realitate, *o stare pe loc*, element din normativitatea de tip clasic a proiectelor dramatice sau narative. Firește, toate acestea în baia de stil caricat după stilul oficial de către cel care semnează „Mitică Pişculescu, Comisar secţiei 35".

Rămâne să determinăm materia în care sau arealul pe care s-a desfăşurat acest exerciţiu de geometrie narativă clasică cu rezultate de un comic irezistibil, întrucât, fie şi numai de la prima impresie, soluţia care ar indica materia sau teritoriul limbii nu pare întru totul valabilă. Ne pot ajuta şi de această dată ceea ce am numit cu altă ocazie indicatorii de ficţionalitate, ca şi micile distorsionări de limbaj. În această ordine de idei, cititorul poate observa, la sugestia noastră, că limbajul vorbit lipseşte ca atare din *Proces verbal*, fiind redat numai la modul pe care gramaticienii l-au numit stil administrativ; ceea ce înseamnă că limba vie, ca atare, nu există în acest text, iar distorsionările de limbaj, deci respectivii indicatori ţin hotărât şi chiar programatic, am îndrăzni să avansăm, de ipostaza scrisă a limbii, mergând până la ipostaza ei pur şi simplu personalizată: astfel,

autorul procesului verbal scrie *adi, susmencionatului, contesteadă, magadie, disul, cincideci, cedeadă, redultă*, în manierea unei anumite vârste a ortografiei române, care făcea pe *z* din *d*, *toate forme de ortografie*, nu *de limbaj*. Ceea ce înseamnă că ficțiunea narativă de aici nu în limbă este construită; dar, atunci, în ce? În forma scrisă a limbii, am răspunde noi, în realitatea ei textuală. După atâtea ocoluri și tatonări în jurul transfigurării, prin scris, a limbii, dimensiune fundamentală a proiectului de ansamblu a operei lui I.L.Caragiale, iată că autorul țintește punctul esențial, de miră: el schițează un proiect narativ elementar, cu componente și dinamică esențiale, îl pune să facă mișcarea cea mai simplă, dar și cea mai definitorie, pe care a exersat-o în fiecare dintre construcțiile sale dramatice, aceea prin care se restabilește, prin ocolul lanțului faptic, propoziția inițială, *statu quo ante*, pe care o toarnă în materie textuală pură, care este constituentul etern al artei literare, și anume nu în orice astfel de materie, ci tocmai în cea care reprezintă esența cea mai simplă și mai directă a textualității: *Proces verbal*.

Cea de a doua unitate narativă care își găsește mai greu loc în liniile comune de interpretare a prozei lui I.L.Caragiale ni se parte a fi *Ultima emisiune*...Nici de astă dată vocea auctorială, care în bucata anterior interpretată se retrăsese cu totul în spatele paravanului reprezentat de „vocea" celui care redactează procesul verbal, nu are vreun accent personal; ea este numai vocea neutră, care creează cadrul și pune pe actanți în mișcare. Întocmai ca în altă bucată pe care am putea-o invoca aici, *Art. 214*, și care ar putea face ca și de astă dată cei patru evangheliști să fie cinci. În adevăr, prin absența totală a vocii auctoriale, această din urmă povestire se organizează ca o scenetă în două părți, cu actanți cărora li se dau replicile și cu indicații de scenă, ca un autentic text de teatru; ceea ce o desparte, însă hotărât, de celelalte texte dramatice ale scriitorului nostru este evidența faptului că ea nu se constituie decât pe un fir dramatico-narativ linear și simplu, nefiind nici măcar o clipă *arătarea lucrului (lucrurilor) laolaltă cu contrariul (contrariile) său (sale)* și, deci, nici rezultatul dramaturgic al unui joc combinatoriu cu mai multe niveluri de realitate, cum stă în formula de originalitate absolută a teatrului caragealean. Acesta este și motivul pentru care textul respectiv nu conține niciun ascunziș și nicio capcană: aici totul este la vedere, încât nu par să fie motive nici să-l adăugăm bucăților enigmatice, nici să mai întârziem a aborda textul pe care ni l-am propus, adică *Ultima emisiune*...

Începutul chiar pare a conține cheia narațiunii, în cea mai bună tradiție a tehnicii narative de tip clasic:

La răspântia unei mahalale mărginaşe, străluceşte de departe în fel de fel de feţe geamlâcul unei cârciume, razele lămpii din tavan trecând afară prin clondire pline cu deosebite văpseli străvezii. Afară e o vreme câinească; plouă ca prin sită şi bate vânt rece. Începe iarna. A-nnoptat bine. Prin dâra de lumină, se vede o umbră înaintând cu paşi grăbiţi. Umbra urmează calea luminată, ferindu-se de băltoace, se apropie şi intră în cârciumă.

Când să fi scris Caragiale acest text? Notele ediţiei pe care o folosim ne dau data de 6 noiembrie 1900 ca dată a primei lui apariţii în „Universul". Ne putem întreba: la acea dată, văzuse autorul vreun spectacol asimilabil istoriei cinematografului de astăzi? Dacă cercetările, care puţin probabil să ducă la vreun rezultat, de altfel, ar justifica un răspuns pozitiv, atunci ar fi de mirare repeziciunea cu care ochiul prozatorului s-a substituit camerei de filmat; dacă răspunsul ar fi să fie negativ, am avea motive să vedem în scriitorul nostru un inspirat anticipator al tehnicii cinematografice. Firește că o asemenea investigaţie şi concluziile ei nu ar putea avea decât un rost, cum se spune în limbajul de specialitate, consultativ. Fie că e într-un fel, fie că e într-altul, ceea ce este important este că textul de care ne ocupăm acum, *Ultima emisiune...* începe decis prin construirea unui sistem de joc de lumini, instrumentar tehnic pe care autorul putea să şi-l însuşească foarte bine şi din bogata sa experienţă de om de teatru. Elementele acestui sistem sunt cât se poate de bine definite: *străluceşte de departe în fel de fel de feţe..., razele lămpii din tavan trecând afară prin clondire pline cu deosebite vopseli străvezii..., prin dâra de lumină se vede o umbră înaintând..., Umbra urmează calea luminată...*

După această introducere bazată pe jocul luminilor felurit trasate şi chiar felurit colorate, un scurt dialog desenează scena şi actanţii:

– *Bună seara.* [Este glasul *umbrei* care a intrat în cârciumă].

– *Bună seara, d-le Iancule, răspunde negustorul de la tarabă.*

– *E cineva d-ai noştri p-aci?*

– *Încă n-a venit nimeni.*

– *Nici d. Tomiţă?*

– *Nu...*

După care, aproape imediat, textul se referă la persoana care a intrat; este ca şi cum spotul de lumină se fixează pe el, dându-i de la început numele: *domnul Iancu Bucătarul.* Şi apoi, numaidecât: *E un om ca de şaizeci de ani; dar cam prea trecut pentru vârsta lui. A şi pătimit multe. De mic, fiind copilul unui rob, bucătar vestit pe vremea lui, a învăţat arta*

culinară de la tată-său, pe care l-a moştenit întrecându-l în talente. De aceea, a fost un moment când casele boiereşti se băteau care mai de care să-l aibă pe domnul Iancu. Dar arta culinară uzează grozav pe om; încet-încet, focul i-a stricat vederile acestui artist; apoi s-au întâmplat nişte purdalnice de friguri; a trebuit să facă omul multă vreme o cură serioasă de rachiu de drojdii cu picături de pelin; azi aşa, mâne aşa, purdalnicele de friguri nu-l lăsau; a-ndoit, a-ntreit dozele...degeaba! În sfârşit, odată, ce să te pomeneşti, a-nceput să aibă tremurături la mâni şi aşa, un fel de ameţeli, şi noaptea să viseze urât. Odată a căzut pe maşina de bucate şi s-a ars la obraz. A trebuit în cele din urmă să renunţe la arta lui, căci oriunde intra, i se întâmpla să-i vie ameţeală pe maşină...Acuma, de vreo câţiva ani, ce să facă?...Cere...

După acest citat atât de încărcat de substanţă, ca de o lumină interioară de viaţă, am spune noi, aproape că am putea crede că avem în mână secretul tehnicii narative din această singulară bucată; dar să nu ne grăbim, cum nu se grăbeşte nici autorul, care-şi urmează textul său:

D. Iancu îşi comandă doza de rachiu de drojdii cu picături de pelin, trece în odăiţa din dos şi se aşază la o masă în colţ. Aici e locul de întâlnire a trei buni camarazi şi prieteni: domnul Iancu Bucătaru, coana Zamfira Muscalagioaica şi domnul Tomiţă Barabanciu. Pe când d. Iancu gustă doftoria, să vază dacă este potrivită din amărăciune, iată că intră şi cocoana Zamfira, o persoană de vreo cinzeci de ani trecuţi.

Şi de această dată, spotul de lumină al textului se centrează pe actant, după procedura de mai înainte; cerem îngăduinţa cititorului pentru lungimea citatului care va urma; suntem sigur că merită şi va fi din plin răsplătit:

Această persoană, care a pierdut de mult un ochi şi uzul comod al mânii drepte şi al piciorului drept, are o istorie poate şi mai interesantă decât amicii şi camarazii ei. A iubit!...De la o vârstă fragedă s-a furat din casa părintească – tatăl ei era cel mai vestit ghitarist fără perdea de pe vremuri. Complicele acestui furt era un tânăr viorist plin de talent. Peste un an, s-a furat de la primul ei complice; al doilea complice era un foarte distins cobzar; peste doi ani, alt complice şi, în sfârşit, aşa din doi în doi ani, uneori chiar mai des, din complice în complice, a avut nenorocirea să dea peste unul care a pretins cununie în regulă, şi care, îndată ce s-a văzut furat, n-a înţeles, ca toţi ceilalţi, că regulele cele mai elementare ale galanteriei îl obligau să renunţe la orice scandal: acesta era celebrul Mitache Muscalagiul, un piept şi o forţă erculeane. A pândit-o, a prins-o la un chef cu ultimul ei complice, cântând bucăţi alese din repertoriul

părintelui ei, s-a năpustit asupra-i, a lovit-o, a sucit-o, a tăvălit-o, a zdrobit-o... Celălalt fugise ca un laș...Când a lăsat-o Muscalagiul din mâni, juna Zamfira era o masă inertă. Iată cauza întreitei ei betegeli. Curând, după această scenă atât de dramatică, a murit și Muscalagiul de o violentă afecțiune de piept. Ce-i mai rămânea de făcut unei nenorocite văduve, săracă, beteagă de un ochi, de mâna dreaptă și de piciorul drept?...Acuma, cere.

După care, iarăși acel scurt dialog de acomodare, în montura corespunzătoare:

Coana Zamfira salută grațios pe camaradul ei, îi întinde mâna stângă și se așază alături, pe când băiatul din prăvălie i-aduce o țuiculiță.

– D. Tomiță n-a venit? întreabă coana Zamfira.

– Nu, răspunde d. Iancu.

– Unde-o fi umblând?...

După cum s-a petrecut trecerea de la primul la cel de al doilea episod al povestirii, ne-am putea aștepta ca acum, pe pragul dintre episodul doi și trei, trecerea să se facă simplu și direct; dar marele maestru al variațiunilor simili-muzicale pe o schemă dată introduce, de astă dată, o mică diversiune, într-o scurtă sevență de gen, în care sunt cinematografiate mișcările coanei Zamfira, în a cărei apariție și schiță biografică am putea identifica modelul originar al neuitatei figuri a Penei Corcodușa din romanul celui dintâi fiu al lui Caragiale, Mateiu:

Zicând astea, scoate din sân o legăturică, o pune pe masă, o ține cu mâna dreaptă și cu stânga o dezleagă. Din legăturică scoate un pumn de mărunțiș, dintre care alege cu băgare de seamă câteva bucăți, să le arate camaradului.

– Le-ai văzut astea noile, domnule Iancule?

– Le-am văzut... procopseală! semn de calicie, coană Zamfiro!

– S-a stricat țara asta, domnule Iancule! Care cum trece: „Crede, babo, că e criză...”

– Nu vezi dumeata, coană Zamfiro, dacă a ajuns visteria să facă bani de tinichea!...

Abia acum poate să se deruleze episodul trei care, în logica povestirii, întregește construcția:

Pe când vorbesc cei doi camarazi, iată că intră și d. Tomiță Barabanciu. Îl cheamă astfel, fiindcă, din tinerețe și până acum câțiva ani, a fost toboșar principal. Umblând, cu toba lui, de colo până colo, pe vreme bună și pe zloată, vara pe arșiță, iarna pe ger, a contractat un reumatism

articular acut, pe care nu l-a putut combate decât cu rachiu de izmă fiert cu piper. Oricând îl încearcă la încheieturi, cu nimic altceva nu i se poate alina. Obosit de atâta carieră, s-a retras cu o pensioară de treizeci de lei, ca infirm din cauză de serviciu, şi ca să nu stea degeaba toată ziua, să-şi mai facă de lucru – acuma cere.

În fond, ceea ce s-a petrecut până acum a fost întreita mişcare de întrunire a conclavului; actanţii vin fiecare pe rând, încărcaţi de aura a ceva căreia putem să-i zicem şi glorie, chiar dacă derizorie, dar un derizoriu poleit cu strălucirile făţişe ale gloriei, ale destinului lor; ca în fiecare mişcare epică esenţială, ei se adună într-un număr încărcat de virtuţi magice, de astă dată trei, şi în jurul unei mese care este locul geometric sacru de la care se deschid, deopotrivă, atât perspectiva faptelor trecutului, cât şi cea a celor viitoare. Deocamdată, după împlinirea treimii, ceva ca un scurt răgaz, de felul unei consfătuiri, în care se intră prin ritualul tipic al integrării celui din urmă sosit: *D. Tomiţă intră având aerul foarte contrariat. Se vede că-l încearcă la încheieturi. Băiatul de prăvălie a înţeles aceasta şi aduce numaidecât, fără comandă, rachiul de izmă cu piper. D. Tomiţă salută politicos pe camarazi, se aşază lângă ei tăcut şi dă repede pe gât o doză; apoi se scutură din umeri: parcă s-au mai alinat înţepăturile reumatismului. De aceea, pacientul se mai înseninează la faţă şi intră în conversaţie* [...].

Acesta este cuvântul: *conversaţie*; cei trei cavaleri ai mesei lor (rotunde sau cum o fi fost) întreţin o conversaţie; conversaţia de după faptele lor caracteristice deja consumate şi de dinaintea celor care va fi să urmeze. Conversaţia se leagă de ultimul dialog, cel dintre coana Zamfira şi d. Iancu, pe tema noilor apariţii monetare şi duce, vorba autorului, la o *teorie financiară,* expusă bine argumentat de d. Tomiţă, iar noi ştim ce importanţă şi ce rol are teoria în „mişcarea" textului caragialean:

– „Care va să zică – zice d. Tomiţă – din câţi ne dă câte un ban pe zi, dacă doi-trei s-or întâmpla să n-aibă alte mărunţele decât d-ăi de câte douăzeci, atunci asta face un condei de câţiva frăncuţi pe lună...Aţi înţeles?...

Bucata s-ar fi putut încheia aici: teoria reprezintă un suport îndestul de solid şi verificat pentru a încheia parcursul ei narativ, întocmai cum se întâmplase cu parcursul dramatic din *O noapte furtunoasă* şi *Conu Leonida faţă cu reacţiunea,* în formule mai concentrate, chiar şi din celelalte două mari comedii, ca să nu mai vorbim de alte texte în proză. Numai că...Numai că, de astă dată, textul continuă şi nu continuă oricum, ci cu o nouă apariţie:

N-apucă să răspunză camarazii dacă au înțeles sau nu teoria financiară a lui d. Tomiță, și s-aude dincolo în cârciumă înjurând cineva, foarte supărat cine știe de ce; apoi, îndată, ușa odăiții se deschide de perete, și intră părintele Matache, urmat de paracliserul lui, urmat de băiat, care aduce pe tavă o jumătate de pelin tulburel cu două pahare curate.

Fără umbră de îndoială, așa cum este el introdus în scena narativă, prin anticiparea, am putea zice bubuitoare, a înjurăturii, care repetă ritualul narativ al apariției zmeului din poveste, cu suita caracteristică, aducând pe o tavă ofranda pentru libațiunea ce va urma, cu sâmburele de demonism manifestat deja în conturul de prelat, noua figură se afirmă ca o autoritate a universului pe care textul îl creează prin jocul său de lumini și umbre, poate chiar cea mai puternică a autorului. Încât dialogul care urmează poate avea înțelesul consultării unui oracol: coana Zamfira, care de vreo câteva clipe s-a încălzit bine, zice:

– Părinte Matache, săru'mâna, sfinția ta ai văzut pe ăștia noii?

Și merge șontâc-șontâc la masa părintelui să-i arate bănuții de nichel.

– I-am văzut!...răspunde părintele cu humor.[Emblematica figură se anunțase ca un *Jupiter tonans;* acum este un *Jupiter ridens.* Oare nu ne vorbea Vasile Lovinescu de „râsul zeilor"?]

– Da...părinte Matache, săru'mâna, o să scoată și de douăzeci de parale?...Dom'Tomiță zice...Barabanciu...

– O să scoată!...O să vedeți voi ce-o să scoată!

– Ce!

– Pe dracu o să scoată, vai de capul vostru!

– Ce-o să scoată, părinte? întreabă d. Iancu.

– Ce?... lasă că o să vedeți voi, pârliților, ce! [Evident că prelungirea dialogului urmărește sporirea tensiunii, pentru a ridica răspunsul la o cotă de interes cât mai înaltă.]

– Ce-o să scoată, părinte Matache, săru'mâna?

– O să scoată de câte două parale...

– Ce?!

– Și de câte-o para!

– Când?!

– Acu, zilele astea...

– De câte două parale?

– Și de câte-o para!

– De câte-o para!!

– Trăsni-i-ar Maica Domnului!

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Evident că ultimele replici sunt rostite, pe rând, de cei trei prieteni care văd cât de iremediabil se prăbușește frumoasa teorie financiară a lui d. Tomiță. Rotunjindu-se și încheindu-se astfel, bucata își dă pe față cele din urmă detalii caracteristice identității sale unice, am putea spune, în contextul prozei lui Caragiale. Un joc de lumini și umbre dă viață unor figuri cu toate atributele unor măști, cu puternice trăsături spectacular-cinetice; câte un concentrat traseu biografic, aflat în dreptul fiecăreia dintre ele, le încarcă de o substanță de viață în care faptele cu spectaculozitatea lor sunt profund marcate de suferință umană, care lasă urme adânci, ca niște răni; se naște, astfel, un soi de eroism al suferinței coborâte în derizoriu, care însuflețește pe dinăuntru pasta de culoare pe care o așternuse jocul de lumini și umbre. Creativitatea și valoarea stau aici în resursele limbajului în accepțiunea și funcția lui clasică, tranzitivă, în puterea lui de a lumina și zugrăvi, de a pune în mișcare măști, întâmplări și replici, pe distanța dintre aparența înaltă pe care se străduiește s-o instituie intenționalitatea de suprafață a emisiei textuale și realitatea derizorie a eroilor îngrijorați de amenințarea care se anunță asupra mărunt mizerabilului lor ideal. Acest balans peste hăul pe care textul îl creează și conține alimentează impresia de lectură cu savoarea lui particulară, în care sunt dozate atât de subtil ingrediente și efecte atât de opuse.

În fond, *Ultima emisiune*...ar putea fi pusă, din punctul de vedere al semnficației pur ideatice, alături de *Situațiunea*, în care „starea" unui univers uman integral și autonom, care se mai numește și „țară de oameni", este ilustrată prin alegoria simplă a unui modul narativ în două-trei episoade; și de astă dată, mica lume pe care o luminează jocul cinematografic de la început și pe care o încape umila cârciumă de mahala, este un univers întreg și autonom, ale cărui atribute de integralitate și independență sunt servite atât de componenții lui, pentru care ecartul dintre stilul voit înalt și realitatea derizorie nu este un simplu joc de expresie, cu performanța lui gratuită, ci modalitatea potrivită de a-l înzestra cu actanți încărcați de demnitatea gloriei lor derizorii, iar figura pitorească a părintelui Matache, cu autoritatea de zeitate supremă, care asociază deopotrivă atribute sacre și demonice. Este o secvență ilustrativă, în care sunt scoase în bătaia reflectoarelor componente, iar în spotul rememorării, fapte de istorie, pentru un destin de țară transpus în termenii alegorici ai celei mai umile dintre imaginile ei reprezentative, prin cei mai umili dintre locuitorii ei, potrivit unei înțelepciuni vechi care vede în starea cerșetorilor și declasaților oglinda cea mai elocventă a stării generale; replica emblematică a textului și

posibilul lui moto nu pot fi decât oftatul coanei Zamfira: *S-a stricat țara asta, domnule Iancule*! Sunt cuvinte pe care autorul pare a și le spune lui însuși, prin vocea personajului său, pentru că autorul însuși, în opera sa, în cele mai frecvente cazuri, știm că nu este altcineva decât *domnul* sau *nenea Iancu*; iar dacă poate fi adevărat că figura personajului respectiv, adică a coanei Zamfira, a trecut din paginile tatălui în cele ale fiului, pentru a fi încărcată, acolo, cu o demnitate emblematică, nu poate fi decât încă un semn despre importanța și semnificația ei specială, la care a putut fi sensibil, conștient sau nu, autorul *Crailor de Curtea Veche*.

Cea de-a treia piesă enigmatică din proza lui Caragiale este povestirea mai amplă *Tren de plăcere*; un fel de retragere totală a instanței (și vocii) auctoriale în spatele imaginii pe care textul o creează și o pune în mișcare o poate situa chiar în apropierea sau prelungirea celei abia comentate. Iată, spre exemplu, un decupaj din jocul de măști pe care bucata mizează în oarecare măsură: *Madam Georgescu este pe deplin stabilită asupra toaletei sale: bluza* vert-mousse, *jupa* fraise ecrasée *și pălăria asortată; umbreluța a roșie, mănușile albe și demibotinele de lac cu cataramă; ciorapii de mătase vărgați, în lungul piciorului, o bandă galbenă și una neagră, despărțite cu câte un fir stacojiu. Cocoana Anica* [mamița lui Madam Georgescu și gramama a puiului] *se-mbracă în negru, așa se-mbracă dumneaei de când a pierdut pe răposatul Nicula; coloare deschisă n-a mai purtat, decât acuma, de curând, barej conabiu la cap. Cât despre puiul, nici nu mai încape discuție – el va purta la Sinaia uniforma de ofițer de vânători ca prințul Carol.* În fond, ca și în *Ultima emisiune*, măștile actanților reprezintă panourile vizibile, de prim-plan, îndărătul cărora circulă, se agită sensurile exprimate și neexprimate ale textului, într-un joc spectacular care face concurență celui al evidenței. În totul, povestirea *Tren de plăcere* are aparența și aerul unei mici epopei domestic-burgheze, având ca erou colectiv pe cei trei componenți ai familiei Georgescu plus cocoana Anica, mamița doamnei, gramama. Chiar prima frază a povestirii: *S-a hotărât, care va să zică...*, introduce un anume ton rezolut, în discursul narativ, completat apoi, într-o logică muzicală perfectă, de detaliile proiectului de itinerar „de plăcere", în care măsura exactă a timpului și chiar prezența fizică a orologiului joacă un rol de prim ordin:

Trenul de plăcere pleacă din Gara de Nord sâmbătă după-amiazi, la orele trei fără cinci. [...] *La ceasurile două fără un sfert, iată sosește și d. Georgescu cu un muscal cu cauciuc.* [...] *De douăzeci și cinci de minute, familia Georgescu stă în salon de clasa-ntâi, și gramama nu mai sosește.*

Ceasornicul arată două şi jumătate...Madam Georgescu începe să devie impacientă. Trei fără douăzeci şi cinci...Mai sunt douăzeci de minute; la casă se dau bilete, şi cocoana Anica nu mai vine. D.Georgescu începe a bănui că n-are să mai trebuiască a mai lua patru bilete, poate că trei or să ajungă [...].

Dar nu numai timpul este măsurat cu maximă precizie de-a lungul textului; asemenea banii sunt socotiți până la cea mai mică subdiviziune, iar lucrurilor celorlalte, de asemeni, li se ține socoteala exactă: după ce coana Anica sosește gâfâind, într-un târziu, la gară, *d. Georgescu îi numără parale potrivite pentru un bilet de dus şi-ntors clasa III, şi-i arată ghişeul respectiv.* În tren, o scenă pe jumătate mută dă expresie de maximă elocvență controlului financiar deplin pe care cei doi soți îl exercită asupra bietei bătrâne:

– I-ai spus mamiții (întreabă discret madam Georgescu pe consoartele dumneaei) să bage de seamă să nu-i fure cineva coşul?

D.Georgescu dă din cap şi se mulțumeşte să zică numa:

– Hâhâ!

Mai discret încă, întreabă d. Georgescu pe consoarta d-sale:

– I-ai dat ceva parale?

Madam Georgescu răspunde consoartelui tot aşa de laconic cum i-a răspuns şi dânsul.

– Cât?

Madam Georgescu arată mâna cu cele cinci degete răsfirate: cinci – adică, o băncuță.

Treizeci de bani, tramvaiul de la Zece Mese până la gară: care va să zică gramama are încă douăzeci de bani pentru ca să cumpere două legături de vişine la Comarnic. Şi-n adevăr, le şi cumpără, şi le şi mănâncă pe jumătate până la Valea Largă, cu sâmburi cu tot.

Conştiința unei discipline riguroase domneşte suveran asupra tuturor mişcărilor familiei Georgescu care *ştie perfect ce are să facă pas cu pas şi minută cu minută* şi în care nu există nicio problemă, din contră: aşa este firesc!, ca membrul ei cel mai în vârstă, coana Anica, mamița lui madam Georgescu şi gramama a puiului, să meargă la gară cu tramvaiul, în tren să călătorească la clasa a III-a şi tot ea să poarte şi coşul cu merinde, în timp ce d. Georgescu şi consoarta d-sale şi puiul să urce în trăsură cu roți de cauciuc, în tren la clasa I, iar de la gara din Sinaia în parc, la hotel Regal, în birjă. Sigur că toate aceste procedări pot avea un aer de, cum spunem noi astăzi, discriminare socială, chiar dacă se practică în acelaşi strâmt cerc

familial; dar nu ăsta este rolul lor în cadrul mecanismului narativ de ansamblu și nici, consecutiv, miza importantă pe care ele o reprezintă. Această demonstrație, această paradă de disciplină și rigoare, care frizează chiar ostentația, reprezintă, în principal, necesarul paravan, perdeaua de fum cu funcționalitate logică, în cadrul unei logici narative, firește, în spatele căreia acționează forțele reale ale narațiunii; și, încercând să le surprindem pe acestea, forțele reale adică, ce putem descoperi?

Mai întâi că, în ciuda unor temeri de altfel cât se poate de explicit prezente în text și a unor mici incidente de suspans, până să iasă de pe peronul gării din Sinaia, itinerarul celor trei din familia Georgescu plus coana Anica s-a desfășurat, pas cu pas, după programul stabilit; ei au fost, cum se spune, în grafic. Din acel moment, însă, adică exact de când vocea impersonală a autorului a rostit formula, care avea să-și demonstreze, în continuare, puterile magice inverse: *Familia Georgescu știe perfect ce are să facă pas cu pas și minută cu minută* – din acel moment, totul se întoarce pe dos, nimic nu mai iese după cum fusese programat și după cum era de așteptat, încurcătură urmează după încurcătură, ca într-un joc condus de un demon răutăcios.

Întrebarea cât se poate de legitimă pe care și-o pune cititorul este chiar aceasta: cine sau ce regizează, din ascuns, toate nepotrivirile? Firește că nu e nevoie de cine știe ce putere de analiză detectivistică pentru a se schița construcția unei ipoteze care îi poate avea, în punctul central al acțiunii de substrat, pe madam Georgescu și *locotenent Mișu de la itindență...care e mucalit al dracului și „cântă teribel!"*...cu complicitatea, mai mult sau mai puțin...mă rog, a companiei: *madam Vasilescu, madam Costandinescu, nepotica ei, domnișoara Popescu, d. Vasilescu...* Și firește că, în buna tradiție a tehnicilor narative de subterfugiu, în care Caragiale este un maestru supercalificat, performarea ca atare a textului retrage în adâncul ascuns și abia dacă presupus această ipoteză, pentru a scoate în față un agent de dinamică faptică (și narativă, bineînțeles), pe care textul îl numește cu același unic cuvânt, de câteva ori repetat: *Fatalitate!*

Este un joc, aici, foarte subtil condus și cu efecte comic-narative dintre cele mai reușite și subjugante, pentru fiecare nouă lectură; vă mai aduceți aminte, din copilărie, jocul numit în fel și chip, după locuri și ani, dar pe care o anume obișnuință literară, dând credit variantei bucureștene, l-a chemat *șotron*? Era o serie înlănțuită de sărituri, dar săritura ce este altceva decât un scurt zbor, în spațiul unor pătrățele geometric dispuse, adică în

regimul unor repere fixe. Cam cu așa ceva seamănă narațiunea lui Caragiale, *Tren de plăcere*, salturi, care pot fi și zboruri, de la un reper la altul; cel dintâi este chiar începutul: *S-a hotărât, care va să zică*...cu puternica bătaie de gong, din prima lui jumătate, și ecoul din a doua care, prin punctele ei de suspensie, se prelungește în indeterminatul textului. Căci nimic n-ar putea să pună pronunțarea atât de decisă de la început sub semnul unei întrebări cu ecou mai prelungit decât acest atât de unic și multiplu rezonant: *care va să zică*...Al doilea reper ese formula care inaugurează sejurul de plăcere al familiei Georgescu pe peronul gării din Sinaia: *Familia Georgescu știe perfect ce are să facă pas cu pas și minută cu minută.* Al treilea este sentința care sancționează și, totodată, pare a explica mai întâi primul eșec în derularea programului odată stabilit și apoi, foarte curând și repetat, pe următoarele: *Fatalitate! La otel Mazăre i se spune că n-a fost odaie goală, și a trimis-o pe jupâneasa la otel Manolescu, devale. D. Georgescu coboară cu bravul ofițeraș de vânători, care este foarte obosit și flămând. La Manolescu, iar fatalitate! n-a fost odaie goală, și a trimis-o pe jupâneasa la otel Voinea, în Izvor. D.Georgescu suie cu bravul ofițeraș, după ce i-a cumpărat o franzelă și i-a dat să bea apă. Trecând spre Izvor, se abate prin parc să spuie lui madam Georgescu, nu cumva să-și piarză răbdarea așteptându-l... Fatalitate! Madam Georgescu lipsește de pe bancă. D. Georgescu lasă un moment pe puiul, care nu mai poate umbla, să se odihnească pe bancă, face câțiva pași în sus, apoi în jos, să găsească pe madam Georgescu. Madam Georgescu, nicăieri! Se-ntoarce să ia pe puiul, să-l ducă la Voinea și să se-ntoarcă apoi în parc, unde trebuie până-n fine să găsească pe madam Georgescu. Fatalitate! Puiul lipsește.*

În fine, cel de al patrulea și ultimul reper este cel al formulei din final; suntem după încheierea excursiei de plăcere, la București, într-un prezent continuu în care madam Georgescu își rememorează clipele unice de la Sinaia:

Ah! a fost o plăcere ce va rămânea neuitată...Pe lună, cu trăsurile la pas, și dasupra armoniei apelor de munte și șoaptelor pădurii, lăutarii acompaniind încetinel și d. Mișu cântând menuetul, pe care-l cântă regulat muzica în parc și care-i place atâta lui madam Georgescu!...Și acum, de pe acest prag, intrăm în prezentul continuu care conține cel de al patrulea și ultimul reper ce jalonează saltul amețitor până la plăcere al traseului narativ: *De aceea, cu sufletul încărcat de fermecătoare amintiri, seara, la București, când își face toaleta de culcare, madam Georgescu zice oftând:*

– Ah! mamițo! menuetul lui Pederaski...., mă-nnebunesc!

Ce este atât de particular în acest final, în care am fixat și cel din urmă jalon al traseului narativ pe care l-am identificat, firește, cu toții, în unica, extraordinar de reușita distorsiune de la *Paderewski* la *Pederaski*? Ce s-o mai lungim atât? Este faptul că, în acest text de aproape șapte pagini, lungime apreciabilă pentru gabaritul obișnuit al prozelor lui Caragiale, a trebuit să așteptăm până în final, chiar până la ultimul lui cuvânt, ca să dăm peste una dintre distorsiunile lui importante; dar ce reușită, vorba tot a lui nenea Iancu: a meritat! Pentru că nu se poate să nu fiți de acord, domnilor cititori și domnilor critici, că acest *Pederaski* este ceva extraordinar de reușit, ce mai!, ceva genial, ca sonoritate plină, de nouă alcătuire, invenție de cuvânt, ctitorie de limbă...ca suită nesfârsită de conotații și subînțelesuri, crescute unul din altul și nu se vede unde închise.

Prin acest indicator de ficționalitate, răsunător prin capacitatea lui de acoperire/dezvăluire, textul lui Caragiale ne poate arăta că realul lui aparent este o ficțiune și că adevărul lui real este undeva în adânc. Într-adevăr, acum ne putem întreba: de ce *plăcere*? De ce o familie în componența ei esențială – tata, mama, odrasla și bunica –, a pornit pe valurile vieții în căutarea unui ostrov al plăcerii? De ce *puiul, în uniformă de ofițer de vânători*, întocmai ca *prințul* (moștenitor, atunci) *Carol*? și de ce *Sinaia*, acest topos destul de frecvent la prozatorul nostru, aproape o obsesie, de data asta subiect al unei atenții speciale, al unei aventuri, cu toate semnele de alegorie a aventurii existențiale integrale, înscrise între limitele concret geografice ale tocmai acestui topos, iar nu ale unuia oarecare, ca un mesaj în sticla lui? Și de ce jocul de-a ficțiunea și realitatea, de-a ce pare să fie și ce nu se dezvăluie că este? De ce fatalitate? Și de ce *mă-nnebunesc!...Pederaski...?* Dar de ce, în fine, scena din parc, peste care orice lectură obișnuită poate trece ca peste un incident minor, de relieful cel mult al unui detaliu pitoresc-decorativ? D. Georgescu era aproape epuizat de atâta căutat fără succes:

„Trebuie să fie în Sinaia, că n-au avut pe unde zbura."

N-apucă să isprăvească această gândire, și cineva, venindu-i drept în față, sub lumina unei lămpi electrice, îi zice:

– Să-mi scrii, nene Georgescule!

– Adio, Mitică...

– Te-așteaptă-n parc madam Georgescu cu familia Vasilescu și cu locotenent Mișu...

– În parc?... Să-mi scrii, Mitică!

– Adio și n-am cuvinte, nene Mihalache!

Firește că, luate în prozaismul lor literal, replicile celor doi amici nu sunt altceva decât un joc de formule, caracteristic unui anumit jargon, care poate orna textul de bază printr-un necesar element ludic; în substratul ascuns al funcționalității sale, acest fel de a saluta, care dintru început se sprijină pe autoritatea unui mesaj scris, dar începe cu formula de despărțire, nu este decât un joc de limbaj în pragul absurdului; el este un semnal al stratificării și încifrării mesajelor. Fiind compus din elemente ale unui cod de comunicare ori reprezentând el însuși un asemenea cod, el reprezintă, totodată, și o invitație, nu stăm să cântărim cât de directă sau indirectă, la utilizarea unui astfel de cod pentru descifrarea întregului. Care ni se poate arăta ca o alegorie, o povestire exemplară despre aventura existențială a genului uman în esențialitatea sa, dar în anumite coordonate spațio-temporale; fiind o călătorie inițiatică în căutarea unui principiu, de data asta cel al plăcerii, își dezvăluie și importanta și reala ei dimensiune universală, dar necesar localizată spațial și temporal, în coordonatele unui anumit stil. Dintre toate scrierile lui Caragiale-tatăl, *Tren de plăcere* ni se pare a fi cea mai fidelă stilului *belle époque*, nu numai prin volutele finisării sale și prin sclipiciul exterior care o lăcuiește, cât mai ales prin pilonul principial care o susține, această zeiță a plăcerii căreia îi aduc ofrande închinătorii prin preferințele lor muzicale și vestimentare. Sigur că Bucureștiul vremii avea importanța lui în mentalitatea de acest stil, dar acolo existau încă importante reminiscențe orientale, unele decăzute până la a constitui zona de mizerie de dincolo de orice stil, pusă sub bătaia reflectoarelor în *Ultima emisiune*...Pe când Sinaia era, aproape în totalitate, o construcție, ea era adevărata capitală a regatului *belle époque* care încerca să se ridice pe vremea aceea și în care madam Georgescu se încadrase perfect ori, poate, crescuse natural, puiul era pregătit să evolueze, biata coana Anica rămânând să ardă tămâia tăcută pentru morții vremurilor ei. Dar România aceea, cu capitala la Sinaia și care promitea moleculelor familiale din care era constituită periodice croaziere de plăcere, părea să scoată în calea noilor argonauți piedici mărunte, mici încurcături, ca un dictat obstinat al fatalității; *nu face nimic*, pare a spune d. Georgescu, bărbatul matur al acestei umanități, care și așa este prea obosit ca să-și mai caute consoarta, deși, îl asigură soacra lui, *o să-i faci mare plăcere Mitii și la toți*. Dar Mialache refuză să mai caute, să mai acționeze, pentru că știe sigur de acum: *n-o găsesc nici acolo*...Asta e fatalitatea lui: să n-o găsească, iar madam Georgescu să nu fie niciodată acolo unde el o caută, dar totdeauna unde este locotenent Mișu. Așa că vocea auctorială se încarcă de reverberații și rostește:

Când zice d. Georgescu acestea, orologiul de la castelul Peleș se aude-n depărtare bătând noaptea jumătate. Cocoana scoate coșul de subt canapea, slujnica aduce o sticlă cu vin, și d. Mialache se pune să supeze cu coana Anica. La supeu, d. Mialache povestește cu de-amănuntul toate peripețiile prin cari a trecut; iar cocoana Anica, cum s-a-ntâlnitără cu madam Vasilescu și cu toată compania și cu locotenent Mișu, care e mucalit al dracului „și cântă teribel!" Apoi, după supeu, s-a culcat d. Georgescu în odaia locotenentului, rezervată pentru el și madam Georgescu; iar gramama, în odaia copiilor, cu puiul.

Aceasta a fost plăcerea lui d. Georgescu, câștigată prin înțelepciunea lui finală: mintea românului de pe urmă...; pe când madam Georgescu, la Urlătoare, cu trăsurile sub lună, cu lăutari și locotenent Mișu, *dasupra armoniei apelor de munte și șoaptelor pădurii*...Încât avea dreptate dumneaei:

– *Ah! mamițo! menuetul lui Pederaski..., mă-nnebunesc!*

Cea de a patra bucată mai deosebită din proza lui Caragiale nu poate fi, evident, alta decât *Inspecțiune*. Atenția pe care critica i-a acordat-o, cel puțin în ultimele două decenii, a făcut-o destul de cunoscută pentru a risca, dintru început, observația că textul ei poate fi interpretat ca o construcție autonomă, cu mai puțină preocupare pentru ceea ce s-a considerat a fi obiectivul fundamental al literaturii marelui scriitor: oglindirea unor anumite realități dintr-o epocă și dintr-un spațiu bine determinate. În întregul ei, povestirea poate fi abordată ca o problemă de rezolvat, al cărui caroiaj de trasee abstracte a primit vastimentația unor „figuri" narative al căror deghizament convențional nu este prea greu de recunoscut. Nodul central al problemei, miza povestirii, cu alte cuvinte, stă în misterioasa sinucidere a unui funcționar model care, prin toate datele de caracter și biografie pe care textul ni le furnizează, nu ar fi avut niciun motiv să recurgă la acest gest care pare mai degrabă deliberat decât disperat. Aceștia fiind termenii esențiali ai problemei, strategia narativă începe prin a construi un antecedent care trădează destule puncte de similaritate cu cazul respectiv și care îndrumă, dacă nu chiar obligă pe cei puși în fața problemei de bază, fie ei din interiorul sau din exteriorul textului, să încerce a o aborda și chiar rezolva după traseul acestui model preliminar.

Dar despre ce este vorba? Lumea mărunților funcționari de minister este zguduită de vestea că unul dintre foștii lor colegii, mânuitor de bani publici cu o solidă reputație de probitate, *fuge din țară lăsând în casa publică o foarte însemnată lipsă de bani.* În obișnuitul comentariu de

berărie asupra acestui eveniment, se distinge atitudinea cu totul deosebită a colegului Anghelache, el însuși mânuitor de bani publici, pe cât de experimentat, pe atât competent și stimat; teza lui Anghelache, formulată cu o vehemență neobișnuită pentru perfecta urbanitate sub care era cunoscut, este că singurul vinovat pentru acest regretabil eveniment este autoritatea tutelară care n-a exercitat un control riguros și regulat asupra subordonaților săi, astfel încât să prevină orice ispită de abatere de la disciplina absolut necesară într-un astfel de domeniu. Nu de teza aceasta, ca atare, sunt surprinși colegii mai tineri ai lui Anghelache, ci de vehemența cu care acesta o proclamă și care merge chiar până la repetate insulte la adresa lor. Încât când, după plecarea precipitată a mai vârstnicului lor coleg, un funcționar de rang mai înalt, alăturat ulterior la masa lor, îi anunță că de a doua zi se va proceda la un control amănunțit al caselor de bani publici, începând chiar cu Anghelache, suportul pentru raționamentul spontan, care aruncă o grea bănuială asupra acestuia, este perfect construit și așezat. Din acest moment începe ceea ce s-ar putea numi o adevărată goană contra cronometru între camarazii care vor să-l prevină pe Anghelache de pericolul care-l paște și demersurile autorității de a începe controlul casei de bani gestionate de acesta. Cum Anghelache dispăruse de acasă și nu era de găsit nici de colegi, nici de inspectori, suspansul progresează până la cote maxime.

Soluția, pentru fiecare dintre traseele narațiunii și enigmei, vine în cele mai neașteptate moduri cu putință, în raport cu orizonturile de așteptare construite prin strategia narativă: pe de o parte, controlul stabilește starea perfectă a gestiunii lui Anghelache: *Nimic nu lipsește!* anunță unul dintre camarazi. Iar ca ironie supremă, dacă mai era nevoie: *S-a găsit în plus un pol de aur românesc din 70, învălit într-o foiță de țigară.* Pe de alta, *s-a găsit la șosea spânzurat un om bine îmbrăcat în vârstă ca de 40-45 de ani* care nu era nimeni altul decât nenea Anghelache. Dar, departe de a decongestiona suspansul, finalurile celor două trasee abia că îl amplifică, prin cantitatea de necunoscut pe care fiecare din ele o avansează; iar odată puse în joc, fiecare în integralitatea ei, aceste două necunoscute se unesc într-una singură, pe care cel mai bine o formulează unul dintre tinerii colegi în finalul textului:

– De ce?...de ce, nene Anghelache? a întrebat plângând ca un prost cel mai tânăr.

Dar, nenea Anghelache, cuminte, n-a vrut să răspunză.

Cum poate fi de așteptat, pentru că întreaga strategie narativă construiește această așteptare în mod mai mult decât evident intenționat,

comentariile critice de până acum, după ce au depășit un prim, scurt moment de prospectare în direcția realismului istoric și geografic, s-au preocupat cu precădere de soluționarea enigmei, reluând întrebarea pe care autorul textului o pusese, viclean, în gura unuia dintre personajele sale: *de ce?* De ce, adică, s-a sinucis nenea Anghelache? Fixația asupra acestui nod interpretativ a fost atât de puternică încât nu numai că s-au formulat diverse ipoteze, căutându-li-se întemeieri diverse, de la cele sociologice până la cele abisale, prin cele psihologice, dar poate părea chiar că s-a instituit un fel de concurs neoficial de răspunsuri la această întrebare. Privind textul lui Caragiale-tatăl nu ca pe o problemă de sociologie sau psihologie, ajutate de subdiviziunile lor mai specializate, precum știința comportamentului uman, ci ca pe o simplă, dar esențială și profundă problemă de text, după cum și este, după ce ni se limpezește conștientizarea strategiei lui preliminare, prin care se instituie capcana de a aborda și încerca să judecăm „problema" lui Anghelache după „problema" camaradului fugit în America, pe lângă influența directă, ori indirectă pe care acest fel de a raționa, această capcană o aruncă și asupra finalului, putem fi atenți, în această zonă, la un semnal pe care același autor-strateg și constructor de probleme ni-l servește; va trebui, doar, să-l sesizăm și să-l descifrăm, să ni-l traducem. El stă cuminte, la locul lui, în text, cu acea inocență a evidenței despre care ne-a instruit, pentru prima dată în mod conștient și explicit, E.A.Poe și face pomenire despre el camaradul care aduce vestea deschiderii casei de bani aflate atâția ani în grija lui Anghelache:

– *S-a deschis casa...*

– *Îi lipsește mult?*

– *Nimic nu lipsește!*

– *!?*

– *S-a găsit în plus un pol de aur românesc din 7o, învălit într-o foiță de țigară.*

– *!!*

Acum putem da realmente târcoale detectivistice în jurul acestei descoperiri, cu prezența ei atât de concretă, până la o enigmatică insolență. De ce pol (românesc)? De ce de aur? De ce de la '70? Și, până la urmă, de ce învelit într-o foiță de țigară? Firește că oarecari explicitări de natură psihologic (sau chiar sociologic) comportamentală s-ar putea construi, precum cele care țin de firea meticuloasă și corectă până la pedanterie a eroului lui Caragiale; s-ar putea imagina, chiar, intenția unui răspuns, a unei riposte (postume) a aceluiași erou, pe o scală care poate duce de la ironia

cea mai fină și amară până la sfidarea batjocoritoare; și tot n-ar fi de ajuns, și tot n-ar fi mulțumitor. Pentru că, prin aceste ocoluri ...logice, ne-am depărtat de funcția strict textuală a unui text, adică ne-am depărtat de esențial. Iar esențialul, adică funcția textuală a acestui text de nici două rânduri întregi, este că el există, acolo, în elocvența lui concretă, pe de o parte, încărcată de valoarea cea mai de preț, aurul, pe de alta, învelită în transparența enigmatic-evocatoare a unei foițe de țigară, care este aceea de a părea că ne spune ceva, ceva foarte important, de vreme ce este aur pur într-o învelitoare atât de diafană, numai că ne spune ceva fără să ne spună nimic. Nu *altceva* este, dimpotrivă, un termen perfect echivalent, nenea Anghelache, în ultima lui apariție/întruchipare textuală, întins fără suflare pe masa rece a morgii: ceva neînțeles, o enigmă, propusă spre dezlegare, dar nesoluționată; întocmai ca polul de aur românesc de la '70, învelit într-o foiță de țigară, din casa de fier, care este o problemă de rezolvat, dar fără soluție: căci cine va putea spune vreodată de ce se afla tocmai acea piesă tocmai în acel loc? Mai mult; problema, enigma pe care o construiește și o așază acest text de nici două rânduri în întregul textului întreg, nici măcar nu solicită vreo rezolvare; nu există niciun termen de rațiune hermeneutică de a căuta răspuns la această întrebare; dovadă, de neclintit, faptul că, după știința noastră, absolut niciun comentator al literaturii lui Caragiale nu s-a lăsat surprins de acest detaliu peste care s-a trecut, ca peste ceva nu îndeajuns de semnificativ. El face parte din categoria enigmelor pentru totdeauna și prin însăși natura lor închise: o enigmă definitivă și, prin aceasta, esențială. Dar, ne aducem aminte, ea are, totuși, un rost al ei, pe acela de a anticipa, printr-o perfectă similitudine, ca un dublu metaforic al ei, enigma principală, enigma de bază a textului: *De ce?...de ce, nene Anghelache?*, iar, prin aceasta, de a transfera, prin analogie, asupra acestei enigme, propriile caracteristici esențiale, adică de a face din enigma de bază, din enigma sinuciderii lui Anghelache, o enigmă definitiv închisă, de natura celor esențiale.

Fără a ne legăna, niciun moment măcar, în iluzia că am epuizat ori măcar ne-am apropiat de epuizarea principalelor componente și trasee de experiment narativ din proza lui I.L.Caragiale, nutrim, totuși, credința că analizele de până acum au arătat spre câteva dintre reperele lor cele mai importante. Reamintim cititorului nostru că, în încercările noastre de descifrare a codurilor narative și textuale ale acestei proze, ne-am servit de și ne-am sprijinit pe textele pe care autorul lor le-a selectat, din bogata lui prestație jurnalistică, pentru volumele care au apărut în timpul vieții sale.

Fără a minimaliza cu nimic nici importanța, nici valoarea și nici resursele încă neexplorate ale celor pe care Caragiale însuși nu le-a selectat pentru aceste volume, nutrim convingerea că există o netă diferență, nu numai de regim valoric, între cele două registre, cât mai ales de densitate și substanțialitate problematică pe linia preocupărilor și experimentărilor în domeniul strategiilor textuale și narative. Încât, fără a declara închis, pentru orice șansă de explorare profitabilă, domeniul textelor pe care autorul însuși le-a lăsat în paginile publicațiilor în care au apărut, avem încredințarea solidă că între cele două zone este o puternică diferență valorică și că oricât profit am putea dobândi dintr-o prelucrare atentă a materiei neselectate în volume de autorul ei, nu ne mai putem permite o astfel de laborioasă întreprindere, lăsând-o pe seama viitorului.

Pe de altă parte, popasul la care am ajuns în explorarea continentului prozei caragialeene ni se pare că lasă în urmă zona unui mod de abordare și soluționare a problemelor de strategie textuală și narativă într-un anumit plan limitat, de experimentare pe spații restrânse, concentrate, a unor jocuri de perspectivă auctorială sau de raportare reciprocă a două sau mai multe niveluri de realitate/ficțiune. Poate că acest tipar de manifestare a creativității vine din teatru, de unde pare a se origina întreaga creativitate caragialeană și unde e necesar să se construiască, mai întâi, pe spații mici, în module concentrate de dramaticitate, urmând ca panourile mai extinse să se asambleze din astfel de unități primordiale și unde întregul dramei nu poate exista fără molecula scenei, dialogului, replicii și monologului, care sunt entități dramatice în sine. Oricum ar fi, pragul pe care ne aflăm acum în parcurgerea cunoscutului/necunoscut și necunoscutului/cunoscut al operei lui I.L.Caragiale, lăsând în urmă acest teritoriu, poate vedea deschizându-i-se în față orizontul mai larg, lărgit de o îndrumare pe evident cu totul alte, mai largi, dimensiuni. Dar nu e vorba, după cum sperăm să putem constata, numai de dimensiuni strict cantitative.

Deocamdată, intrarea în această nouă zonă a prozei lui I.L. Caragiale se poate face prin cunoscuta nuvelă *O făclie de Paște*; alături de *Inspecțiune*, textul acesta poate reprezenta un coridor de acces într-un alt domeniu. Ceea ce pune în legătură cele două, altfel foarte deosebite ca univers, atmosferă, tematică, personaje și chiar curgere a frazei, este faptul că amândouă se construiesc prin și se sprijină pe substanțialitatea unui „caz": un personaj enigmatic prin suma de calități care îl distinge din masa enormă de inși oarecare se sinucide fără motiv aparent, în *Inspecțiune*; un hangiu evreu fricos este capabil de o faptă de neobișnuită cruzime, în *O făclie de Paște*.

Dar tocmai această apropiere poate scoate în evidență deosebirea radicală dintre cele două narațiuni: astfel, dacă, în cea dintâi, întreaga strategie textuală este orientată spre a construi piste false, în prima ei jumătate, și a așeza pecetea regimului de enigmă esențială și închisă, în final, în cea de a doua textul curge numai și numai pentru a da răspuns, un șuvoi de răspunsuri la acel *de ce?* neexprimat ca atare, dar care poate fi presupus că îi domină încheierea: de ce? De ce, adică, a comis Leiba Zibal cruda lui faptă?

Așa că vocea auctorială, încă de la primele rânduri ale nuvelei, începe să ne răspundă la acest de ce? care poate avea, în acest caz, și expresia lui: cum a fost posibil?: *Este lungă și nu prea veselă istoria vieții lui Zibal; dar așa cum e prins de friguri, tot e o petrecere pentru el să ia pe rând una câte una fazele ei mai însemnate*...Ceea ce urmează cititorul știe din lecturi anterioare sau poate afla cercetând (încă o dată) textul, unde nici cel mai mic amănunt nu iese din zona preliminară a acelui de ce? sau cum a fost posibil? Mai mult, autorul a fost atât de concentrat și conștient de faptul că textul său trebuie să se supună chemării de a explica pe cât posibil mai eficient, încât a fost urmărit, poate până la obsesie, de turnura lui concretă, de eficiența lui probatorie și, pentru a o scoate și mai mult în relief, pentru a-i dovedi importanța și eficiența, a redactat și a propus el însuși publicului o mostră de procedură contrarie, un antitext al propriului text; el a accentuat, în noua scriitură, asupra caracterului elaborat, asupra literarității accentuate, chiar ostentative, a respectivului antitext, pentru a demonstra pe viu că nu gradul de elaborare, de literaritate a textului contează, ci gradul lui de eficiență probatorie; iată o mostră din textul pe care autorul și l-a intitulat *Noaptea Învierii. Novelă:*

Este în ajunul Învierii.

Natura, ca o mireasă răpită, care a dormit vrăjită în lanțurile de gheață ale unui crud uriaș răpitor, se deșteaptă fericită, grațioasă, mândră, la mângâierile dulci, duioase, molcome ale tânărului și fierbintelui său mire, care o căuta de mult, care a regăsit-o în sfârșit, și care vine să dezlege vraja de gheață cu farmecul unei sărutări de foc. Este tânărul și zburdalnicul copil favorit al lui Paște-Împărat, este minunatul făt-frumos April cu părul auriu, care o ia în brațe pe adormita fecioară, o alintă, o leagănă, o mângâie și, cu mii și mii de sărutări, una mai înflăcărată decât alta, o recheamă la o nouă și strălucitoare viață!

Este evident că nimic din această divagație poeticească nu are a face cu acel de ce? sau cum a fost posibil? pe care este cât se poate de limpede că instanța auctorială l-a pus pe frontispiciul textului său și căruia îi servesc

toate detaliile lui, până la cel mai mărunt și aparent neînsemnat, textul din *O făclie de Paşte* nefiind nimic altceva decât o completă și riguroasă „fișă de caz" a hangiului de la Podeni și a teribilei sale răzbunări.

Nu altceva își propune o altă binecunoscută nuvelă a lui Caragiale, *Păcat...*, în care, poate cu mai multă preocupare pentru literaritatea reală, se propune răspuns la un nou de ce? sau cum a fost posibil? De astă dată, cum a fost posibil ca respectabilul preot de sat, părintele Niță din Dobreni, să-și omoare cu mâna lui propriii copii?

Ni se pare că există o diferență de nivel de literaturitate între cele două fișe de caz întocmite de autor, cea a hangiului Leiba Zibal și cea a popii Niță, iar dacă vom reuși să înfățișăm mai explicit această diferență, credem că ne vom apropia sensibil de spinoasa problemă a valorii lor literare. În *Păcat...*, antecedentele cumplitei fapte prilejuiesc cel puțin două construcții narative notabile, în maniera literaturii realiste de atmosferă: una conține episodul pasional, pe care Caragiale-tatăl l-a scris anticipând ceva din seducția magică a literaturii fiului său, Mateiu, desprins dintr-o posibilă dezvoltare lăturalnică a eposului Arnotenilor, începând cu biletul aruncat peste zidul seminarului, cu garoafa și acul său care rănește la propriu, făcând să înflorească o garoafă de sânge pe mâna feciorelnicului seminarist, și continuând cu nopțile pasionale din camera cu lumina albastră, vegheate de portretele strămoșilor înțepeniți în orgoliul castei lor; cealaltă, scenele de coșmar real din viața plăpândă a lui Mitu Boierul, victimă și bufon al nesimțirii burgheze, pe care pana aceluiași autor al *Crailor de Curtea-Veche* l-ar fi putut imagina să o întovărășească și să o maimuțărească, totodată, pe Pena Corcoduşa. Comparativ, în *O făclie de Paşte,* mai nimic; fișa de caz pare a rămâne simplă fișă de caz.

Suntem pe deplin conștienți că, prin aceste sentințe, traseul comentariului nostru a ajuns într-un punct delicat; autoritatea coeficientului de stimă publică apasă greu nu numai asupra întregului literaturii lui I.L. Caragiale, dar mai ales asupra acestor două nuvele. Cu orice risc, va trebui să ne mărturisim cvasi-totala inaderență la timbrul emisiunii lor textuale, care nu reușește să ne câștige, în ciuda celor câteva scene din *Păcat...* și în ciuda valorilor de necontestabil umanism din *O făclie de Paşte.* Credem că analizele lui G.Călinescu au surprins și, poate, au epuizat chiar esențialul despre aceste două nuvele, anticipând și diagnosticul cel mai plauzibil; autorul lor a încetat să-și mai pună probleme de strategie textuală, precum în *Inspecțiune*, care este un capăt de drum început acolo unde fluxul prozei lui Caragiale s-a desprins din creativitatea dramaturgică, pentru a se

uni cu eposul etern, care vine de la momentul genezei. Cine poate ști ce s-a întâmplat în laboratorul intim al creativității acestui scriitor? Poate s-a auzit, ca un cântec de sirenă, chemarea actualității literare a vremii sale, pe care a identificat-o atât de precis și ne-a dezvăluit-o atât de convingător G. Călinescu, pentru care traseul cauzal în construcția personajelor și a întâmplărilor era cuvântul de ordine; și Caragiale, neavând înfundate cu ceară urechile, s-a simțit obligat să facă și el cum face toată lumea bună a literelor. Iar ca să arate tuturor că face parte din această lume bună, că este conștient de ierarhizarea valorică din masa aparent informă a celor care, în România, se ocupă cu scrisul, ne-a dat și o probă concretă asupra ascuțitei conștientizări a propriului satut valoric: ca o replică în paralel, pastișa după *O făclie de Paşte: Noaptea Învierii: Novelă.*

În orice caz, dacă s-ar putea adeveri presupunerea noastră, ceea ce nu putem garanta pe deplin, am avea încă un caz de ironie a sorții care se joacă, malițioasă, cu șansele și treptele valorice ale unui foarte mare scriitor: prin exercițiile sale de jocuri combinatorii cu mai multe niveluri de realitate/ficțiune, ca și cu mai multe strategii textuale, cărora nu știm sigur cât credit real și sincer le-a acordat autorul lor, Caragiale-tatăl și-a devansat cu mult epoca, înaintând curajos în zone care s-au clarificat abia pentru antemergătorii de peste chiar un secol de la vremea sa; în schimb, prin grija de a se arăta un scriitor serios, pe deplin stăpân pe condiția sa profesională, racordându-se atent la comandamentele care păreau pe cât de actuale pe atât de înzestrate cu șansa succesului, în vremea lui concretă, în prezentul său cel mai precis, a ajuns să ne pară, astăzi, un scriitor datat din cauza unui orizont de vederi și unei sume de procedări pe care adevăratul trend valoric al literaturii universale le-a lăsat de mult în urmă.

Că acest impas al profesionalității, în domeniul artei narative, pe care noi îl vedem manifestat în *Păcat*...și, mai ales, în *O făclie de Paşte*, nu ține neapărat desfășurarea pe întindere vastă a acestei arte ne-o poate dovedi, în primul rând, nuvela, nu mai restrânsă, *Două loturi*; totodată, acest text duce la apogeu una dintre preocupările statornice, până aproape de obsesie, ale scriitorului. De altfel, tocmai așa și debutează textul, cu o exclamație repetată:

– Asta e culmea!...culmea!...strigă d. Lefter, ştergându-şi fruntea de sudoare, pe când madam Popescu, consoarta sa, caută fără preget în toate părțile...Nu e şi nu e!...

Aranjarea acestei secvențe de început în întregul textului și a exclamației inițiale, repetate, în această secvență este de natură să lege

sensul superlativ al exclamației: *culmea!...* de incidentul inițial, adică de întrebarea pe care, grijulie ca totdeauna cu ceea ce am putea numi regia textuală, vocea auctorială ține să o pună și să o și lămurească încă din start:

Dar ce au pierdut? ce caută?

Caută două bilete de lotărie, cu cari d. Lefter Popescu a câștigat.

Firește că poate fi *culmea!* să nu găsești într-o casă două bilete și încă de loterie și încă, mai mult!, chiar câștigătoare, după cum tot *culmea!* poate să fie și ca pe norocosul câștigător a două lozuri deodată să-l cheme tocmai...*Lefter* Popescu... Numai că avem motive, care sperăm să se adeverească până în final, cum se zice, cu vârf și îndesat, să presupunem că acest repetat: *culmea!...* nu se referă nici la dispariția biletelor, nici la faptul că s-au pierdut nu niște bilete oarecare, ci tocmai cele câștigătoare, nici la ironia ascunsă în chiar numele câștigătorului... Deoarece acest repetat: *culmea!...*, tocmai pentru faptul că este așezat în frontispiciul textului, potrivit unei legi interne de atâtea ori verificate până acum, în arhitectonica narativă caragialeană, trebuie să se lege neapărat de finalul lui. Ceea ce înseamnă că exclamația se referă la, denumește cu cel mai potrivit termen: *culmea!* și încă repetat, formula de potriveală/nepotriveală pe care finalul o definește în termeni expliciți:

– Uite ce e, stimabile: v-ați înșelat...și iacă de unde provine... Dumneata ai...Ciudat lucru, ce-i drept...Cum s-a-ntâmplat!...Al dracului!... Dumneata ai la una tocmai numărul care a câștigat la cealaltă și...

– Și...ce?

– ...Și viceversa.

Dacă ar fi să socotim pe degete, am putea spune că cel dintâi culmea! se referă la ghinionul ca cineva, jucând câte un bilet la două loterii diferite, să aibă la una dintre ele tocmai numărul care a câștigat la cealaltă; iar cea de a doua exclamație superlativă, la întâmplarea, încă mai nenorocită, ca celălalt bilet să fie și el câștigător, dar la cealaltă loterie; adică viceversa!, deci tocmai termenul care blochează reacțiile logice ale actantului supus unui astfel de superlativ bombardament de neșansă, eliberându-i, cum vom vedea, stereotipurile de gestică verbală.

Ceea ce înseamnă că linia axială a acestei așa numite nuvele a lui I.L.Caragiale se leagă de, este din același trunchi cu, pe de o parte, *Păcat...* și *O făclie de Paște*, cu care are în comun nodul problematic strâns, enigma din centrul ei, dar de care se desparte prin întreaga procedură de abordare și soluționare a acestuia, întrucât nici măcar un moment nu-și propune să demonstreze *cum a fost posibil...*; cum a fost posibil, adică, să aibă cineva,

pe un bilet de la o loterie, numărul câștigător la alta și...și viceversa, bineînțeles. Pe de altă parte, *Două loturi* se leagă de *Inspecțiune* și, mai ales, de *Tren de plăcere*; de cea dintâi, prin dreptul suveran acordat enigmei, de data aceasta sub forma neșansei superlative, pe care abordarea narativă nu le ispitește, nici într-un caz, nici într-altul, cu explicații sau alte considerente cauzale, dar le dă, în schimb, posibilitatea de a se manifesta în deplina lor libertate existențială; de cea de a doua, prin alt drept acordat neșansei, care este enigma textului respectiv, de astă dată de a spori până la ultima, suprema culminație. În *Tren de plăcere* a fost o joacă de-a aparențele; instanța auctorială și-a propus să rezolve o problemă relativ simplă, sub o aparență complicată: cum ar fi, adică, dacă un plan, un proiect (dedicat plăcerii, de astă dată), bine stabilit și articulat în componentele sale, ar fi contrazis, pe rând și repetat, la fiecare instanță, de o putere consecventă în superioritatea ei, care are toate aparențele fatalității? În *Două loturi*, cum ar fi ca un ghinion să se dedubleze, culminând încrucișat?

Deci *cum ar fi*? și nu *cum a fost posibil*? Aceasta este marca particulară a acestui text, iar valoarea lui, consecutivă gestului de maximă îndrăzneală de a trata o culminație în negativ, stă în calitățile lui de ilustrare care, pe de o parte, servesc și ele superlativ superlativul mizei principale, iar pe de alta, îl concurează până la a amenința să-l lase în umbră. Textul, sau nuvela, dacă vreți să-i spunem așa, trăiește la superlativ ca un panou narativ (decorativ) cu forța plastică a fiecărui episod în parte, ca o construcție simfonică ale cărei motive componente, dezvoltate în mici bijuterii componistice, se orchestrează măiestrit.

După începutul în balans, între pasajele aparent inocente, dar, în fond, explicative, alternând cu scurte străfulgerări din scene de gen: *strigă d. Lefter, ștergându-și fruntea de sudoare, pe când madam Popescu, consoarta sa, caută fără preget în toate părțile...*, o altă explicație, strecurată viclean sub aparența unei scene de viață: *Biletele le-a fost cumpărat cu bani împrumutați, ca de cabulă, de la d. căpitan Pandele, fiindcă-i spuseseră mulți, când se tot plângea că n-are noroc la joc, să-ncerce a juca cu bani de-mprumut...și a făcut învoială, pe onoare, față cu martori, să dea din câștig, dacă s-o-ntâmpla, zece la sută căpitanului.* După alte câteva fraze amorfe, dar saturate de informație, un prim cap de operă: scena în care familia Popescu află că „au ieșit" câștigătoare ambele bilete; o perfecțiune de poem din epopeea profană: *Era seară; omul ședea la masă cu consoarta sa în sălița de intrare, vorbind în ticnă despre cum se scumpește viața din zi în zi, când aude o birje oprindu-se în poartă, apoi pași apăsați în curticică*

și pe urmă bătând cineva tare grăbit la geamlâcul d-afară. D. Lefter sare să deschidă, bănuind în gând: „Hait! Iar ne cheamă deseară la serviciu extraordinar turbatul (turbatul e șeful), să ne canonească până la miezul nopții, ca să se recomande ministrului că e grozav" – iar madam Popescu se repede în odaie, fiindcă era în negligé. *D. căpitan Pandele intră ca o furtună și, vorbind din ce în ce mai tare, ca și cum d. Lefter ar fi surd:*

– Bine, nene, păcatele mele! De ce n-ai venit la berărie?...se poate să fii așa de indiferent?...te caut ca un nebun de atâtea ceasuri!

– Ne-a ținut până adineaori turbatul la cânțilerie...De ce?

– Leftere!... nu știi nimica?

– Ce?

– Ieri s-a tras la lotăriile noastre!

– Ei?

– Am câștigat!

– Nu mă-nnebuni!...Cât?

– La amândouă am câștigat loturile mari! Ale mari de tot!

Trecem, cu destul regret, peste ceea ce urmează în continuare și, mai ales, peste scena farfuriilor, atât de des citată în toate comentariile, în care seria de detalii gratuite, culminând cu descrierea farfuriilor: *Frumoase farfurii! cu chenar dublu, unul conabiu lat pe muche, și altul pembe îngust pe buză*, concură la construcția și consolidarea enigmei de bază, pentru a ajunge la episodul din mahalaua țigănească, prea lung, totuși, pentru a fi citat în întregime; marea lui putere de ilustrare sensibilă, în care simțul olfactiv, regele misterios al simțurilor, are un rol fundamental, este chemată să echilibreze întregul textului narativ, asigurându-i, în sistemul orchestrației complexe, partitura gravă a violoncelelor care dublează pe dedesubt comedia neșansei cu suportul grav și dramatic firesc și necesar. Și astfel, alternând între comicul amar și dramaticul iluminat de zâmbet, poteca de calvar a lui Lefter Popescu înaintează, din ghinion în ghinion, spre prima ei culminație, când șeful, *turbatul, de*, este pe punctul de a-i aplica o corecție finală:

– Aici nu sunt domnul Georgescu, domnule! Aici sunt domnul șef... Să-mi aduci la moment dosarul afacerii Goldstein...și aldată, să știi că te dau afară! Statul nu plătește impiegații, ca să facă beții noaptea și ziua să zacă – uite ce prăpădit ești! – în loc să vie la datorie...M-ai auzit?...Mergi de-mi adu dosarul! Aici, în această culminație inversă, în acest fund de prăpastie, îl ajunge pe Lefter cea dintâi rază din lumina norocului promis și așteptat; pe el, funcționarul mărunt, care ar fi trebuit să se ocupe de *afacerea*

Goldstein, adică de cea a „pietrei de aur", îl așteaptă ceva cu un preț mult mai mare și, mai ales, real. Speranța șansei supreme convoacă, să o exprime, componente ale simfoniei cosmice; ne aducem aminte: personajul fusese amenințat și alungat, deci:

Impiegatul iese împleticindu-se. Se duce la masa lui de lucru, descuie sertarul și apucă nervos un vraf de hârtii. Când dă să pună vraful pe masă, scapă pântre deşte jos o hârtiuță mică îndoită. S-apleacă – o ridică – o privește lung – dă un țipăt...

Toți zeii! Toți au murit! Toți mor! Numai Norocul trăiește și va trăi alături cu Vremea, nemuritoare ca și el!...Sunt aci!..., aci biletele! Aci era soarele strălucitor căutat atâta timp orbește pe-ntunerec!

D. Lefter e liniștit – acea liniște a mării, care, înțelenită în fine, vrea să se odihnească după zbuciumul unui năprasnic uragan: fața ei este senină fără creț, pe când în fundu-i zac atâtea sfărămături de corăbii înghițite pe de-a pururi înainte de-a fi putut ajunge la liman!

După care, triumful învingătorului, lovitura lui decisivă; a avut de înfruntat împotrivirea elementelor: stihiile nesansei l-au prigonit, ca niște harpii, hărțuindu-i fiecare cotlon al existenței. Dar acum se simte ridicat deasupra tuturor; o putere supralumească îl menține acolo unde nimic nu-l mai poate atinge. Departe, undeva jos și în derizoriu rămăsese *afacerea Goldstein.* Senin și sigur, întemeiat pe forța zeului suprem, zeul zeilor, Norocul, actantul construit de Caragiale să fie jucăria lui se crede îndreptățit să pedepsească în primul rând pe cel care întruchipează mai evident potrivniciile: *Șeful, turbatul*, și să-l doboare cu cea mai teribilă armă de care dispune: disprețul împletit cu ironia. Iar pentru ca totul să aibă greutatea rostirilor definitive, potrivit sistemului de valori al ficțiunii din care face parte și pe care o ilustrează, Lefter încredințează pedeapsa unui mesaj scris. Deliciul eroului redactând scrisorica sa de demisie transcrie vizibil deliciul autorului, care a conceput, înscenat și tradus în text totul:

El ascunde-n sân, între flanelă și piele, într-un plic de pânză, cele două bucățele de hârtie tipărite conabiu, ca muchea unor farfurii pierdute pe veci. Surâzând de această reminiscență vizuală, se încheie la jiletcă fără pripă, se așază bine în jețul său de mușama și așterne cu mână sigură, pe o coală de hârtie ministerială, următoarea compoziție, care, sub forma-i laconică, ascunde atâta bogată ironie:

„Domnule Ministru,

Sănătatea mea prea delicată nu-mi permite să mai suport asprimile de tot felul ale serviciului.

Vă rog dar respectuos să binevoiți a-mi primi demisia din postul ce ocup la acest onor. Minister.

Binevoiți, etc.

Eleutheriu Poppescu"

De aici, de la înălțimea acestui calm olimpian, care traduce conștiința sigură a unei puteri absolute, insuflată de Puterea Absolută=Norocul, și pe care o marchează, regal, prin înnobilarea grafică a propriei semnături, de aici se prăbușește cel care a fost, o clipă doar, *Eleutheriu Poppescu*, spre a redeveni ceea ce a fost și este în eternitate: *Lefter* Popescu, strivit pentru totdeauna de lespedea iremediabilă și fără ieșire a lui *viceversa*...Fatidicul cuvânt, infinit mai prăpăstios decât *fatalitate*, retează, cu sonoritatea sa forfecătoare, toate firele, toate căile de scăpare, iar biata victimă a neșansei absolute nu mai poate decât să arunce lumii întregi, ca o sfidare absolută și ca un suprem denunț, expresia vehementă a conștiinței termenilor în care se întrupează rânjetul ei:

Cum aude cuvântul viceversa, d. Lefter se face vânăt ca ficatul și se ridică izbucnind cu o volubilitate supremă:

– Viceversa! Nu se poate, domnule! Peste poate! Viceversa! Asta-i șarlatanie, mă-nțelegi! Vă-nvăț eu minte pe dv. să umblați d-acu-ncolo cu infamii, și să vă bateți joc de oameni, fiindcă este o exploatare și nu vă mai săturați ca vampirii, pierzând toată sudoarea fiecare om onest, deoarece se-ncrede orbește-n mofturile dv. și cu tripotajuri ovreiești de bursă, care suntem noi proști și nu ne-nvățăm odată minte ca să venim, mă-nțelegi, și să ne revoltăm...da! să ne revoltăm! Așa să știți: proști! proști! proști!

Deși culminează aici, ca text, scrierea lui Caragiale nu se încheie aici. Urmează câteva paragrafe în care autorul presupune cum ar putea încheia nuvela și tribulațiile eroilor săi dacă...*Dacă aș fi unul dintre acei autori cari se respectă și sunt foarte respectați* [...]...Ca atare, el imaginează câte un final pentru madam Popescu (*mănăstirea Țigănești..., o maică bătrână, înaltă și uscată ca o sfântă, cu o aluniță mare păroasă dasupra sprâncenei din stânga...toată ziulica, maica Eleutheria culegea, te miri pe unde le mai găsea, cioburi de străchini...)* și pentru Lefter (*un moșneag micuț, intrat la apă și scofâlcit, plimbându-se liniștit...dimineața, de colo până colo pe dinaintea Universității – seara, cum răsăreau astrii, de jur împrejurul Observatorului pompierilor...șoptind mereu, cu un glas blajin, același cuvânt: „Viceversa!...da, viceversa!...")*. În opinia literară curentă a vremii, acest final adăugat putea să fie un răspuns la obiecțiile pe care amicul lui

Caragiale, C.Dobrogeanu-Gherea, le adusese finalurilor precipitate, mai ales din *O făclie de Paşte*, care neglijează a mai urmări ce s-a întâmplat cu eroii lor, respectiv cu Leiba Zibal. Pe planul strict al ideilor literare, opţiunea pentru finaluri brusce traduce o anume concepţie despre construcţia personajului, a cărui substanţă se epuizează în substanţa faptelor în care este implicat. În cazul de faţă însă, declaraţia răspicată a autorului: *prefer să spun drept: după scandalul de la bacher, nu ştiu ce s-a mai întâmplat cu eroul meu şi cu madam Popescu.*, are darul de a limita semnificaţia direct activă a textului şi de a arăta precis care sunt aceste limite. Tradus în termenii de care am uzat în abordarea strategiilor textuale ale lui Caragiale, acest avertisment ne recomandă să ne menţinem nu numai între graniţele cantitative ale textului, dar şi în stricta lui funcţionalitate, ca text. „Problema" lui Lefter Popescu şi miza textului care o conţine nu sunt acelea ale unei entităţi umane, determinate social, istoric, geografic şi psihic, în confruntarea sa cu puterile discreţionare ale şansei/neşansei; problema lui este aceea a şansei/neşansei ca mecanism existenţial fundamental, la discreţia căruia destinul omului se află, Lefter Popescu fiind ilustrarea acestui raport de dependenţă, a condiţiei de păpuşă, marionetă acţionată de sforile şansei/neşansei, dintre care, de data aceasta, autorul experimentator a ales cazul extrem, cel pe care numai buclucaşul *viceversa* îl poate aproxima, iar atoateîncăpătorul *culmea!* îl măsoară. În evoluţia esteticii caragialeene, în cazul de faţă, poate, mai bine spus, a poieticii prozei sale, poietica actantului, căruia i se mai spune şi personaj, a marcat, odată cu bucata *Două loturi,* un moment important, de culme sau de final, în care coeficientul de similitudine integral umană este cu toul rarefiat, „personajul" fiind abia o mască: un obraz, în cazul lui madam Popescu (*o damă naltă, subţirică, frumoasă, oacheşe* [...], *care are o aluniţă cu păr dasupra sprâncenii din stânga şi se poartă legată la cap cu roşu...)*; în cazul căpitanului Pandele, o uniformă, în cel al dlui Georgescu, o poreclă, *turbatul,* în cel al ţigăncilor, câteva măşti la propriu, iar în al lui Lefter, mai mult manifestări gestuale şi verbale.

3.3.12. ACCENTE ŞI EFECTE DE FINAL

Dacă ne aducem aminte, schema ergonomică a celor patru piese de teatru ale lui Caragiale cuprindea, în părţile lor de început, câte o povestire instauratoare, iar după desfăşurarea întregii materii diegetice în care se

epuizaseră diferitele scheme ale jocului combinatoriu cu mai multe niveluri de realitate/ficțiune, finalul statua o formulă de încheiere în care ecuația care înglobase termenii principali ai proiectului dramatic repeta, într-o formulă pentru eternitate, de această dată, stadiul ei inițial. După ce am trecut în revistă principalele teritorii ale prozei marelui scriitor, ne putem întreba dacă ansamblul acestor proze, de vreme ce își pot așeza pe frontispiciu câteva astfel de povestiri instauratoare, nu cumva tinde să își găsească împlinirea într-o formulă corespunzătoare; deci, dacă atât pentru teatru cât și pentru proză, un prim prag este constituit de narațiunea instauratoare, este ceva care poate să corespundă, la nivelul ansamblului prozei, finalurilor teatrale?

Din punctul de vedere al cronologiei interne a operei, etapa de final, în care ar fi mai probabil să putem identifica astfel de gesturi de încheiere, este constituită din câteva texte cărora autorul le-a acordat o particulară atenție și care, și numai la o primă privire, par să trădeze trăsături comune; între acestea, chiar prefigurarea unui anume mesaj, dacă n-am putea spune testamentar, atunci, în orice caz, cu valoare de gând de culminație a unui anumit crez profesional. Este momentul în care autorul se arată, evident, și la sugestiile vârstei, mai conștient de componentele și dimensiunile propriei conștiințe profesionale și în care pare a arbora atitudini și a pronunța formulări adresate celor mai tineri, ca și celor care vor veni după el. În general, comentatorii au văzut în această etapă una a (re)întoarcerii la sursele de bază, primordiale, ale eposului universal și etern, întemeind această apreciere pe un grup de proze în care turnura artistă a scriiturii precumpănește asupra, dacă nu chiar domină până la eliminare orice preocupare de realism întemeiat geografic și temporal în sensul atribuit până acum termenului de caragialism.

Astfel, în *Pastramă trufanda*, vocea auctorială este a povestitorului anonim și impersonal, în spatele căruia se poate presupune, desigur, întreagă, identitatea civilă a autorului, cu plusul de autoritate scriitoricească dobândită între timp și cu acest răsfăț care e menit să o disimuleze, al impersonalizării în convenția anonimatului. Ca atare, povestirea faptică ține de eposul unanim, în varianta lui apropiat orientală, care ar putea să traducă, într-o imagerie epică mai recentă, poate resturi distilate din străvechi și uitate ritualuri antropofage, parvenite ulterior la un regim de tabu. Jocul fundamental dintre ritual obligatoriu, permisivitate și interdicție drastică, pe de o parte, și opoziția principială, dogmatică și istorică dintre două importante religii monoteiste, cea mozaică și cea islamică, pe de altă parte,

se distilează într-o dimensiune faptică simplă, lineară, între anecdotă și basm profan. Ca obiect strict narativ, povestirea exersează câteva procedări arhaice, valorificate modern, îndeosebi prin ironia subțire, dizolvată până aproape de nerecunoaștere, la nivelul celei mai fine granulații a textului.

Și în *La conac*, vocea este a povestitorului anonim și impersonal, de astă dată fără sau aproape fără niciun travesti convențional. Firește că textul urmează schema veche a naivului păcălit și apoi răscumpărat, dar adevărata forță care îi întreține pulsația, de la frază la frază și, poate, chiar de la cuvânt la cuvânt, este tehnica echivocului, pe care autorul o exersase până la cele mai fine detalii în jocurile sale cu mai multe niveluri de realitate. Două astfel de niveluri avem și de astă dată, unul al naturalului și celălalt al supranaturalului, iar simulările și disimulările lor reciproce sunt executate cu mână sigură de mare maestru; atât numai că, în cazul de față, complicitatea cititorului la înțelesul real al jocului este de la bun început asigurată, încât povestirea nu își mai rezervă, pentru sine, niciun secret, urmând să profite numai de încântarea simplă a lecturii pentru jocul elementar, dar perfect executat, dintre aparență și realitate. Un pas înainte, spre ceva altceva, pare a se realiza în cunoscuta povestire *La hanul lui Mânjoală*, în care povestitorul intră, cu perfectă naturalețe, în pielea personajului principal. Miezul esențial de înțeles fiind legătura între senzualitate și demonie, valorile de expresie sunt susținute și însuflețite de resursele proprii ale acestui vechi mister, altfel cunoscut și experimentat de lumea întreagă. Dacă povestitorul ar fi mizat mai mult sau poate chiar exclusiv pe resursele și valorile personale, de experiment propriu, ale unei întâmplări altfel vechi de când lumea, textul său ar fi putut contabiliza beneficiul unui premiu de modernitate în domeniu; dar se manifestă cea mai atentă cumpănire a echilibrului între componente, din partea emisiunii textuale, astfel încât ceea ce un adevărat mare romancier din secolul XX ar fi exploatat din această situație, adică experimentul propriu de senzualitate demonică, este mereu compensat și pus în echilibru stabil mai ales printr-o acută, dar clasic echilibrată conștiință a peisajului. Ceea ce face ca valoarea povestirii să vină nu din șocul senzualității, ci tocmai din disimularea lui superioară în concurența dintre elemente, iar autorul să tindă, mai degrabă, a se cufunda în și a se confunda cu modelul de povestitor clasic, eventual renascentist, într-o variantă națională bine dozată, decât să anticipeze pe cel de romancier modern. În fine, în *Calul dracului,* vocea auctorială este a povestitorului, eventual a născocitorului de basme, textul fiind o probă de exercițiu a propriei fantezii pe teme de sau în spiritul basmelor. Cum este logic de așteptat, pentru o

problemă cu datele astfel formulate, după stabilirea premizei de basm, respectiv consubstanțialitatea de persoană dintre fata de împărat, vrăjitoarea și baba cerșetoare, performanța, câtă este să fie, se înregistrează exlusiv pe tărâmul expresiei; bucata este un exercițiu, o probă de performanță nu în domeniul fanteziei în general, ci în acela al fanteziei în expresie, respectiv în calitatea actului de simulare/disimulare asigurată prin pregnanța și elocvența plastică a fiecărui termen în parte. Deci, cu cât ipostaza telurică, să-i zicem, a jocului transfigurator este mai elocventă în plasticitatea ei concretă, iar cea fantastă, în sugestivitatea ei imaginativă, cu atât jocul alternanțelor este mai întemeiat și mai convingător.

Așezate în raport cu celelalte compartimentări ale prozei lui Caragiale, indiferent de principiul receptării la care le supunem, această nouă grupare dezvăluie convenția sau realitatea, tot cu valoare și funcție de convenție, bineînțeles, unui alt univers: un orient arhaizant și, deci, mitizat, în *Pastramă trufanda,* o ruralitate veche și sănătoasă, chiar dacă atinsă de aripa demonicului, în *La conac* și *La hanul lui Mânjoală*, un fabulos fantast în *Calul dracului.* Orientarea fluxului creativității lui Caragiale, în proză, spre acest final, dacă este să o interpretăm și admitem ca atare, nu ar reprezenta, în acest caz, numai o simplă opțiune tematică și de expresivitate; nici măcar numai una de preferință pentru un univers, în termenii formulei universul rural sau cel mitic *versus* universul citadin. Firește că o astfel de alternare există, dar ea nu epuizează semnificațiile etapei în care am putea descoperi și descifra un final de carieră; ceea ce ar putea să țină, cu o anumită valoare programatică, de un astfel de termen, deci de acest final, este opțiunea pentru un univers (fictiv, bineînțeles), deci un nivel de Realitate care nu mai este în competiție cu mizã ontologică totală cu un altul, cum se întâmpla în piesele de teatru și în bună parte din textele în proză; nivelul respectiv ființează, deci se manifestă scriptic, în haina sa textuală, ca o entitate egală sieși, dăltuită în himera unei aparențe nu numai fixe pentru eternitate, dar statice în componentele și raporturile sale interne. Nici lumea orientului fabulos, nici cea a fabulosului mitic, dar mai ales cea a ficțiunii patriarhale nu cunosc mișcarea internă, nu le este proprie devenirea, sunt străine de istorie; implicația demonică, în economia lor funcțională, atâta câtă este, este una consubstanțială, vine dinspre începuturi și ține de originile constitutive, în care toate s-au creat cu dubla participare, a divinului și demonicului, iar acum, în afară de ritmurile cosmice, aceste lumi nu mai cunosc decât efectele întâmplării și cele ale manifestării demonicului elementar și constitutiv.

Dacă stăm să ne gândim bine, spre un astfel de prag a tins o întreagă tendință auctorială în care am avut prilejul să semnalăm, pentru etapa de originare, importanța și rolul povestirii instauratoare cu turnură de basm. Tiparul narativ clasic din texte inițiatoare precum *Partea poetului, Mamă...*, se transmite și la alte texte; în primul rând, la cele care au și o cvasi-explicită turnură de acest fel, precum *Triumful talentului...*, în care structura de basm, de poveste, susține o construcție perfect simetrică, după un model mult exersat în prozele de până acum:

Au fost odată-ntr-o școală de provincie doi buni camarazi – Niță Ghițescu și Ghiță Nițescu. Amândoi erau potriviți la învățătură și la purtare. Însă rostul simetriei este să scoată în față diferența care depășește echivalența: *Niță însă se deosibea, și nu numai de Ghiță, dar chiar de toți copiii ceilalți, prin talentul lui la scris, de care se minuna cu drept cuvânt toată lumea.* Ceea ce urmează să se întâmple, adică fabula propriu-zisă, bate undeva spre zona sondării determinismului ultim al faptelor, Niță cu ghinionul său la concursul de scriere frumoasă, egal numai cu excepționala sa înzestrare, făcând parte din seria prototipurilor de experimentare a „cazului Lefter Popescu". Ca scriitură, bucata se remarcă printr-o aproape desăvârșită perfecțiune formală, prin funcționarea fără greș a principiului simetric; distanța față de realizarea întru totul perfectă din *Două loturi* este dată de atingerea mecanismului ei de funcționare, chiar și numai pasageră, de zona impură a umanului. Păstrată în zona determinărilor strict impersonale, abstracte, bucata ar fi putut reclama statut de capodoperă.

În *Greu, de azi pe mâine...*, textul este instaurat printr-o teorie:

„Nu trebuie, domnul meu, să aibă omul judecăți extreme, fiindcă lumea trăiește din pornire, nu prin judecată. Omul cuminte, mai cu seamă având norocul să fie sus-pus, este totdeauna îngăduitor cu lumea lui; de aceea, avem și vorba veche foarte înțeleaptă: lumea n-o putem îndrepta cu umărul. Fiecare din noi vede lipsurile și cususrile societății noastre; fiecare este dator a căuta să le constate, să acopere lipsurile și să îndepărteze cususrile, și-ncet-încet, fiecare luptând în sfera lui de acțiune, să realizăm cu toții, dacă nu idealul unei societăți, măcar o societate mai cioplită, mai cuminte și mai morală. Firește, când vedem atâtea nedreptăți, atâtea prostii și greșeli, atâtea fapte urâte, unele deplorabile, altele ridicule, se revoltă în noi dreapta judecată, și fiecare dintre noi, după putere, protestează și-ncearcă să-nfiereze răul. Dar să nu credem vreodată că protestările și opintirile noastre vor face să sară lumea din făgaș deodată, și, de unde se zbătea-n mocirlă, să iasă curată și să pornească pe

calea cea bună şi dreaptă. Greu şi foarte-ncet, stimatul meu domn, se dezrădăcinează obiceiurile şi năravurile vechi... Cu toporul se curăţă pădurea; lumea se curăţă cu vreme şi cu răbdare...nu aşa, de azi pe mâine!...

Nici nu se putea ca o astfel de teorie să pună în mişcare altceva decât o foarte încurcată ecuaţie de familie şi politică; ea reprezintă platforma de pe care povestitorul încearcă o intervenţie, pentru un protejat al său, pe lângă un puternic al zilei care, culmea!, nu este altul decât unchiul protejatului. Refuzul potentatului şi insistenţa povestitorului se consumă în astfel de pretenţioase consideraţiuni teoretice, pigmentate de stereotipii verbale de tot hazul, între care, mai ales, cea referitoare la *epoca de neagră şi infamă memorie a fanarioţilor.* Cum dubla rezistenţă, a unchiului şi nepotului, activată prin formulări emfatice de genul: *Am fost şi voi fi totdeauna contra nepotismului – este iar o bubă înveterată a societăţii noastre, o gangrenă a statului nostru, un dar funest pe care ni l-a lăsat epoca de neagră şi infamă memorie a fanarioţilor!...*îşi epuizează puterea după cortina ficţiunii textuale, pactul lor secret este dezvăluit prin procedeul decupajului şi confruntării de probe scrise:

Citim în micul „Ecoul patriei", *ebdomadar din urbea X..., titlu mare pe prima pagină:*

„Panamaua de la noi!...Potlogăriile foastei administraţii!...Mişeliile se dau la lumină!...Jaf în avutul public!...În sfârşit!...Jos masca!...Hoţii la puşcărie!..."

Citim apoi în „Glasul ţării", *tot mic, tot ebdomadar, tot din urbea X..., titlu tot mare şi tot pe prima pagină*:

„Mişeleasca înscenare!...Goana infamă contra cetăţenilor onorabili!... Regimul prescripţiunilor şi al terorii!...Cetăţeni fruntaşi închişi ca tâlhari în ajunul alegerilor!...Ministrul fără de lege!... Procurorul zbir!... Nedemnul nepot demn de unchiul nedemn! Vom vedea!... Sunt judecători la Berlin!..."

Schemă de poveste (basm) are şi textul intitulat *Între două poveţe*, în care vocea auctorială îşi propune mărturisirea şi amintirea, dar, mai ales *Cănuţă, om sucit*, în care tiparul de basm este evident de la prima frază:

A fost odată un om care toată viaţa lui nu s-a putut potrivi cu lumea – un om sucit.

Continuarea lasă foarte curând să se vadă care sunt interstiţiile prin care materialul străin se insinuează în fiinţa (schema) basmului:

Mă-sii i-a abătut să-l nască tocmai despre ziuă la lăsata secului de postul mare, când se pornise o zloată grozavă. Paştele în anul acela cădea în iarnă de tot. Tată-său a alergat cu brişca la moaşa satului tocmai în margine. Moaşa dormea; d-abia se-ntorsese acasă de la arendaşul moşiei, unde fusese chef. A trebuit vreme până s-o deştepte, până să se-mbrace femeia, până să se urce-n brişcă. Copilul a aşteptat cât a aşteptat şi, până să-şi piardă răbdarea mă-sa, care se văita cumplit, şi-a pierdut-o el p-a lui şi s-a repezit aşa fără socoteală în lume, tocmai când s-auzeau clopoţeii de la brişca lui tată-său la scară.

Firul narativ continuă cu momentele mai importante din creşterea şi formarea eroului, după tipicul basmului; atât numai că planul ficţional în care se petrec toate nu este fabulosul mitic, ci cotidianul cel mai comun. Cănuţă, eroul, se călăşte în întâmplări nefericite, cu patroni cu inimă rea, ca Titircă; găsindu-şi, apoi, perechea, unirea lor finală trece prin încercări din viaţa cea mai obişnuită, precum proba gătirii unui crap cu stafide la cuptor, şi se împlineşte în cabinetul unui dentist, unde soţia lui l-a tras de mână să-i asiste durerea. Nepotrivirea dintre personaj (erou) şi mersul obişnuit şi comun al treburilor în lume, pe care toţi comentatorii au remarcat-o, ţine de manifestarea unui fatum nemilos şi ironic, o zeitate a norocului invers, care macină, treptat şi consecvent, puterea vitală a bietului om, acelaşi care avea să se manifeste, în cumularea paroxistică a puterilor sale, împotriva lipsitului de noroc Lefter Popescu.

În *Ion*..., vocea auctorială este a povestitorului anonim şi impersonal, iar tiparul de basm transpare din casting-ul elementar: eroul, Ion, şi sora lui, cât şi din ambianţa care este ficţiunea statică, deci eternă, a lumii patriarhale:

Pe un zăduf de nămiez, la un han, cum erau în vremuri hanurile, a poposit un flăcău, drumeţ sărac, ostenit şi prăfuit. Cum a sosit, răsuflând greu de oboseală, a dat bună vremea la toată lumea şi s-a aşezat cuviincios pe o laviţă, la un colţ de masă sub umbrar, unde ospătau călători mulţi, care treceau unii la deal şi alţii la vale; şi a cerut hangiului să-i dea şi lui un sfert de pâine, brânză şi o bărdacă de vin mai ieftior.

Stând aşa la un loc cu atâţia inşi, l-au întrebat unul şi altul: cum îl cheamă, dincotro vine, încotro se duce, cu ce rost şi daraveri, dacă are părinţi şi rude; în sfârşit, cum fac toţi drumeţii când se întâlnesc care de pe unde.

El le-a răspuns bucuros...
că pe el îl cheamă Ion;

că mai are o soră geamănă, cu care de mititel nu s-a putut împăca; iar părinții, văzându-i că necontenit se ceartă, și, cu cât cresc, din ce în ce mai rău se ocăresc și se bat pân' la sânge, i-au gonit pe amândoi de-acasă, să se ducă-n lume, unu-ncoace, altu-ncolo, încotro i-o lumina Dumnezeu;

că soră-sa a avut noroc; iar el, ba: ea a ajuns procopsită, doamnă mare, primită pe la curți împărătești; iar el, umblând de colo până colo, slujind, când la un stăpân, când la altul, este, precum se arată, un...neprocopsit.

Ultima pricină între cei doi, lăsându-se, cu bătaie: faptul că Ion a luat în râs pretențiile soră-sii că un măgar poate cânta...*ce credeți?*...Carnavalul de Veneția!...*din ce?...din gură!...cum? cu variațiuni!* Firește că nici explicațiile, nici susținerile lui Ion n-au putut găsi înțelegere și acceptare la auditoriul din han, acolo urmând să se joace, în scurt timp, o altă scenă a neînțelegerilor dintre cei doi frați.

Evidenta schemă de basm și întreaga panoplie ficțională a textului este limpede că reprezintă un cifru și că ascund un înțeles; care, aproape sigur, este unul actual și foarte probabil unul personal; pe lângă toate, numele eroului însuși poate spune multe și ne poate îndemna să citim textul ca pe o amară mărturisire a unui șir propriu de neînțelegeri. Căci susținerile eroului că, adică, un măgar n-ar putea să cânte *Carnavalul de Veneția*, și încă cum? cu variațiuni, țin nu atât de simțul comun, cât de judecata competenței. Ceea ce înseamnă că vocea lui Ion este vocea competenței, niciun fel de crezare atât pe la curți împărătești, cât și în mulțimea de rând...unde semenul nostru, fratele nostru geamăn de altfel, incompetentul, se miră, aclamă și bate din palme...Chiar la o partitură pretențioasă cântată de un măgar...

Cam acestea sunt cărările pe care aventura scriiturii lui Ion Luca Caragiale se îndrumă spre etapa ei finală; firește că nu putem și nu trebuie s-o înțelegem pe aceasta, adică respectiva etapă finală, ca pe o alcătuire programatică de încununări de motive și procedee, cum se întâmplă într-o construcție simfonică. Ființa biologică din persoana scriitorului se vedea îndrumată, desigur, de ceea ce odinioară un posibil alter ego al ei numise destinul implacabil, spre un final care putea fi un apogeu; dar nu este sigur și nici măcar probabil că această ființă ar fi avut un presentiment al acestui final, nici măcar latent, dacă nu explicit. Cu toate acestea, acel mecanism insesizabil, dar real, îndeobște cunoscut sub numele de firea lucrurilor, și-a urmat cursul și a dus spre împlinire ceea ce era în mișcare din ansamblul proiectului narativ; așa s-a făcut că dinamica atât de complicat caleidoscopică a diferitelor niveluri de ficționalitate din proza lui Caragiale

a evoluat, de la sine, spre treapta oricum finală a instituirii unei ficțiuni stabile în paseismul ei atemporal și în ruralismul și patriarhalitatea ei, neprecizate strict geografic, dar emblematice, iar suma strategiilor narative nu mai puțin complicate a tins spre făgașul bătătorit al spunerii cvasi-ritualice a basmului. În aceste moduri, pe reperele prozelor pe care le-am pomenit în analizele anterioare, scrisul lui Caragiale a ajuns la cota lui finală, care se numește *Kir Ianulea*.

Aici vocea auctorială este pe de-a-ntregul a povestitorului din basme; deci nu mimare, nu ascundere după formule, nici împrumuturi sau decalcuri, ci rostire plină și deplin autentică:

Zice că odată, acu vreo sută și nu știu câți ani, a dat poruncă Dardarot, împăratul iadului, să s-adune dinainte-i diavolii, de la mare pân'la mic: unul să nu fie lipsă, că-i scurtează coada și-i lungește urechile! și, dacă s-au adunat ei cu toții, împăratul s-a tras de țăcălie scrâșnind strașnic, a tușit de i-a pârâit jețul, a holbat ochii la ei și le-a zbierat așa:

Ce le-a zbierat Dardarot supușilor săi se știe și nu face altceva decât să introducă în ecuația narativă componenta misterului feminin, de la bun început într-un fel de competiție, de rivalitate cu principiul demonic. Prin urmare, ceea ce rostește povestitorul de basm, total impersonalizat prin toate datele de timbru ale rostirii, este o importantă felie din eposul unanim și etern, vechea temă a demonismului femeii, interpretată pe axa a cel puțin trei propoziții: femeia pune la punct și pe dracul, nici dracul n-o scoate la capăt cu femeia și numai dracul îi poate veni de hac femeii.

Pentru a ne apropia și mai mult de poziția pe care acest text, cel din urmă publicat de autor în timpul vieții sale, să mai reactualizăm două dintre aspectele lui colaterale; unul ține de îndelungatul, insistentul, laboriosul travaliu de finisare a textului mai ales în ultima dintre etapele lui obișnuite, pe care autorul o numea, cu particular alint, *pieptănare*. De aici, fața de conștiință lucidă a acestui aspect, de limpezire programatică a lui; toate informațiile biografice directe și laterale vorbesc despre efortul redactăriil pentru *Kir Ianulea* ca despre încercarea, poate, maximă a carierei de scriitor a lui Ion Luca Caragiale și, în orice caz, sigur, cea mai deplin luminată de limpezimea propriei conștiințe asupra acestei încercări de vârf. Al doilea aspect caracteristic important al textului respectiv ține de încadrarea lui în literatura de reconstituire istorică; nu este sigur că această încadrare vine de la însuși autorul lui, ba dimpotrivă, sunt temeiuri serioase că, pentru propria lui conștiință teoretică, un astfel de concept nici măcar nu exista. Dar nu e mai puțin adevărat că atunci când voci cu autoritate critică în epocă au

salutat, în *Kir Ianulea*, nu numai reînvierea, dar chiar triumful acestui fel de literatură, autorul şi-a exprimat aprobarea şi, poate, chiar satisfacţia prin tăcere, încât nuvela respectivă a rămas să figureze în această încadrare, adică în literatura de inspiraţie istorică, eventual cu specificarea suplimentară de fantastică sau fabuloasă.

De pe aceste două trepte de înţelegere şi receptare, putem face paşi înainte; sigur că munca asupra textului, finisarea frazei şi laborioasa alegere a lexicului, *pieptănătura*, cum o numea autorul, reprezintă o componentă reală a procesului său genetic şi care nu poate fi eludată; totul este să înţelegem că acest proces nu se consuma numai aşa, în general, în sensul unui spor de expresivititate nedefinită, bună la toate, ci că expresivitatea respectivă era convocată să servească un anumit program al unei opere date; în cazul de faţă, al operei lui I.L. Caragiale în întregul ei la modul superior. Oricât ar fi de diversă şi de felurit compusă, această operă are o integralitate a ei; că nici efortul critic-interpretativ de până acum, nici cel din prezent şi, mai mult ca sigur, nici cel din viitor n-au reuşit, nu reuşesc şi nici nu vor reuşi să numească această realitate bogată şi complexă cu o formulă compusă din termenii de specialitate pe care îi au la dispoziţie, aceasta nu înseamnă că ea nu există; pentru că se manifestă, iar manifestarea ei îi este fiinţa textuală din atâtea mii de pagini; conturul ei de ansamblu şi materia specifică din interiorul acestui contur sunt mai greu, dacă nu chiar imposibil de numit printr-o alcătuire de câteva cuvinte sau câteva fraze; dar aceasta nu înseamnă că ele nu există, iar dacă e vorba de numire, poate tot autorul însuşi a găsit formula cea mai potrivită şi mai încăpătoare. Vă mai aduceţi aminte de povestirea *Partea poetului* şi de ceea ce reprezenta faţa ideală a acestei *părţi*, spre deosebire de cea reală, care consta numai din lipsuri? Când Creatorul îl întreabă:

Unde erai când s-a-mpărţit pământul?

– La tine eram! zise Poetul. Ochiul meu ţintea la faţa ta; urechea mea la armonia cerurilor...Iartă sufletului care, îmbătat de lumina ta, nesocoti cele pământeşti!

S-ar putea, pentru imaginea comună a scriitorului nostru clasic, în fiinţa căruia, de un veac şi un sfert, celebrăm nimic altceva decât poate cea mai acută conştiinţă a realului din câte s-au exprimat în limba română, s-ar putea, zic, să descifrăm, în literatura lui, tocmai termenul absolut invers, fantasma idealului, însufleţită de principiul armoniei universale şi scăldată în lumina înţelegerii şi protecţiei divine? Dar, înainte de a răspunde direct şi explicit la această provocare: s-ar putea erezie mai gravă, blasfemie mai

joasă față de sfânta sfintelor accepțiunii comune a lui Caragiale și caragialismului?

Dar dacă, în realitate, Caragiale și caragialismul nu sunt faptele și inșii, prinse în lanțurile și închise în lacătele determinărilor de loc și de timp, ci numai aparențele lor, jocul complicat, comic până la dramatic și tragic, vesel și neașteptat până la absurd, dantul grațios și sarabanda nebună a unor straturi succesive de aparențe, comandate și dirijate de bunul plac al întâmplării, simetriei, coincidenței, paralalelismului, șansei și neșansei, norocului și ghinionului, fatalității, cu termenul preferat de autorul însuși, în umbra cărora zâmbește și râde, somnolează și comandă o divinitate care are temeiurile ei și tâlcurile lor ascunse, care nedreptățește pe cei cu talent, prăvălește bolovanul neșansei supreme peste cel care o viață întreagă fuge după ea și lasă gol tocmai pe cel care o preaslăvește?

Dacă ar fi să fie așa, atunci „lucrarea" finală, cea pentru care, în ultimul segment de viață trăită, scriitorul s-a pregătit, s-a mobilizat și s-a aplicat ca pentru o încercare deosebită, nuvela pe care contemporanii au întâmpinat-o ca pe o culminație a literaturii noastre de inspirație istorică, deci *Kir Ianulea*, poate și chiar trebuie citită în altă cheie.

Nuvelă de inspirație istorică? Din ce epocă, anume, a istoriei? Cum o stabilește autorul?

Zice că odată, acu vreo sută și nu știu câți de ani...Fiindu-ne, de acum, familiare tehnicile și procedeele de relativizare a duratei în opera lui Caragiale, este firesc de presupus că autorul ne trimite într-o astfel de durată fără „timp"; mai mult, continuarea frazei ne aruncă într-un fabulos care este cu totul în afara lui: *...a dat poruncă Dardarot, împăratul iadului, să s-adune dinainte-i diavolii, de la mare pân'la mic: unul să nu fie lipsă, că-i scurtează coada și-i lungește urechile*! Ceea ce urmează, în ciuda faptului că, după cum se știe, planul ficțional fabulos este schimbat cu unul cvasi-realist, nu aduce altceva decât o destul de slobodă așezare temporală într-un ev bucureștean mai mult înmiresmat cu arome de pitoresc decât marcat de repere temporale precise; putem să căutăm ori să construim, prin raționamente detectivistice, astfel de repere, dar nu vom ajunge nici la o sumă însemnată, nici la o calitate hotărâtoare. Autorul ne lasă în vag, plutind între abia determinat și nedeterminat, dar nu pentru că mijloacele-i sunt puține sau de mai slabă valoare (mijloace puține și de slabă valoare la un atât de mare scriitor, aflat în culmea conștiinței propriei dimensiuni?), ci pentru că, prin toate resorturile textului și, în primul rând, prin particularitatea determinărilor temporale de a așeza în nedeterminat, ne

propune o durată cu totul specială, o durată ieșită din timp; pentru că, se pare, autorul ar putea să-l pastișeze pe propriul său erou, neuitatul Piccolino din *Cronică de Crăciun*, spunându-ne despre așa-zisa lui nuvelă istorică: *Mais la précision temporelle, cher lecteur, c'est mon souci minime*...Căci întocmai așa și este, încât nici chiar tehnicile de de-temporalizare nu aglomerează textul și nu copleșesc lectura, lăsând ca ființa lui să se alcătuiască singură și firesc, din alte resurse și pe alte fire de urzeală.

În ansamblu, arhitectura interioară a nuvelei pare a se împlini din două principale dimensiuni: este, într-adevăr, o mai evidentă, pentru că mai în prim-plan, schemă de nuvelă istorică, de ev mediu bucureștean și, secvențial, craiovean, târziu, o epocă fanariotă coaptă și oarecum clasicizată, cu un vodă și o protipendadă grecizată, cu negustori străbătând căile Orientului, dar și ale Evropii, ca să ajungă până la Lipsca, care are farmecul, culoarea și aromele ei la care sufletul românesc de pe ambele maluri ale Milcovului mai era încă sensibil pe vremea lui Caragiale; și mai este o schemă de basm, cu figura unui împărat, cu fata și curtea lui, în umbra celor ale lui vodă și alor săi, cu diavolul și acoliții săi, acționând pe față sau ascunși, o schiță de plan de fundal care nu numai că orânduiește și conturează figurile, dar imprimă o pecete de nemișcare, de stabilitate și chiar de eternitate ansambului ficțional. În termenii stricți și atât de limitativi ai teoriei clasice a genurilor, o nuvelă istorică proiectată pe o structură de basm sau un basm coborât în substanța unei nuvele istorice.

Dar atenția cu totul particulară cu care autorul lui a înconjurat acest text și, mai ales, acel moment special al finisării lui, al *pieptănării*, cum el însuși îl numea, ca și calitățile cu totul ieșite din comun ale rezultatului acestei operațiuni, deci calitățile lui de expresivitate multiplă și complexă, asociate acestui program de dez-istoricizare, prin suprapunerea celor două diferite schițe de proiect, de basm și de nuvelă istorică, ne pot pune pe urma unui altfel de răspuns la întrebarea privitoare la calitatea lui dominantă; în adevăr, care să fie acea *qualité maîtresse* pentru *Kir Ianulea*?

Antecedentele strategiilor textuale din opera narativă a lui I.L.Caragiale, surprinse destul de convingător, sperăm noi, în analizele de până acum, ne pot sta la îndemână ca să descoperim, în fuga de temporalitatea precisă din *Kir Ianulea*, de fapt, alibiul unei alte îndrumări, al unui refugiu altundeva decât în timp, și anume în limbă. Vrem, adică, să spunem că, întrucât construcția textuală din această narațiune nu și-a găsit în dimensiunea temporală elementul stabilizator și de coerență al ansamblului fictiv propus, și nu și l-a găsit pentru că nu și-a propus să-l găsească, această

construcție s-a orientat spre limbajul narativ ca spre termenul necesar de echilibru, stabilitate și coerență. *Kir Ianulea* este o nuvelă construită nu în materia realistică a unei epoci istorice și a unui amplasament geografic, ci în aceea înzestrată cu atâtea resurse și ecouri de sensibilitate a unei variante în grad superlativ artiste a limbii române; o variantă nu definită istoric, nici local, ci prin capacitatea de performare.

Tocmai de aceea putem spune și noi că acest text se află la un capăt de drum și o spunem după ce autorul însuși ne-a spus-o, în atâtea rânduri și în atâtea feluri, adică în felul lui; începând cu cele dintâi rostiri ale ei, care sunt primele scrijelări pe hârtie sau pe foaia de ziar, literarura, adică scrierea lui I.L.Caragiale a reprezentat, poate mai înainte de orice, o luptă cu daimonul limbii, o aventură cu nenumărate episoade și peripeții în interiorul geografiei specifice a acesteia. Etapele parcurse, mijloacele folosite, provocările înfruntate, strategiile aruncate în foc au fost pe cât de numeroase pe atât de diverse. Încercarea noastră s-a obligat să surprindă și să analizeze, după puteri, pe cele care ni s-au părut mai evidente; rămânem cu convingerea că nu le-am epuizat nici ca număr, nici ca diversitate, nici ca resurse. Dar suntem convinși că am deschis porți pentru cercetări viitoare.

Kir Ianulea se află situat la capătul acestei aventuri, ca un reper de stabilitate și echilibru; valorile lui de expresivitate directă sunt din registrul perfecțiunii; semnificațiile lui programatice, mesajul de capitol de poietică pe care ni-l transmite sunt de cea mai înaltă și prețioasă semnificație. Contemporanii nu s-au înșelat când au salutat în el capodopera finală a marelui Caragiale; i-au evaluat doar prețul în termenii unei valute curente pentru vremea lor, câtă vreme el nu poate fi exprimat decât în cei ai valorii supreme și eterne.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

4. CARAGIALE FAȚĂ CU ETERNITATEA

Dacă pornim de la ipoteza că genul dramatic reprezintă modelul inițial și prioritar al creativității scriitorului și că dramaticitatea este esența literaturii sale, o revenire la definiția inițială a principiului dramatic, așa cum a fost ea antologată în seria de eseuri publicate de Sebastian-Vlad Popa în revista „Okean" (SVPO), mai că se impune de la sine. După definiția lui Platon, în regim sensibil, principiul dramatic este dinamic, el reprezintă mișcare, iar în regim metafizic e static, întemeietor; el are calitatea de a atrage gândirea, de a o seduce, fiind constituit din lucrurile care atrag gândirea înspre materia sensibilă laolaltă cu contrariile lor, încât principiul dramei este o relație între contrarii, expresia unei polarizări.

Aceștia sunt termenii în care gândirea speculativă a filosofiei antice eline a formulat o primă definiție a principiului dramatic; dar spiritualitatea umană instituise, cu mult înainte, modele specifice de relații între contrarii în perspectivă ontică, așezându-le la temelia tuturor marilor mituri ale genezei: lumina și întunericul, în concepția iudeo-creștină; cele două principii fundamentale, Yin și Yang, în gândirea chineză, Creatorul și dublul său contrar, Nefârtatele, în miturile noastre populare, și multe altele. Scrisul lui Caragiale pare a-și avea originea cea mai îndepărtată în acea zonă intermediară, ușor tulbure și confuză, dintre marile religii și mitologiile culte și cele folclorice; de aici deduce și apoi conturează mai apăsat, în figuri și episoade, o relație între contrarii care va servi de principiu întemeietor. Dar nu este aceea originară, ultima, ci una de rang secund, dedusă, care opune principiului divin, originar și pur, un întreg sistem de degradare și corupere a valorilor de inițiativă și responsabilitate umană. Tocmai acesta este înțelesul fabulei din *Partea poetului*: unei divinități mulțumite și, poate, ușor obosite de opera încheiată a creației i se oferă asistența dezinteresată și benevolă a creației artistice, pentru a-i continua și prelungi această operă prin lauda ei; numai că această nouă operă este negată și contrazisă prin indiferența și insensibilitatea umană. Polarizarea, rezultat al relației între contrarii, se realizează, de pe o parte, distinct, între *laudă*, ca prelungire a *creației* prin factorul uman și *insensibilitate*,

precumpănitor umană, iar de pe alta, voalat și presupus, între cea dintâi și *indiferența* divină. În *Norocul culegătorului*, istoria relației dintre contrarii se continuă: ipostaza umană a creației, înaltă și pură încă în *Partea poetului*, se degradează și se corupe la stadiul derizoriului și al minciunii.

În universul marilor comedii ale lui Caragiale, formula inițială a dihotomiei ontice aproape că și-a pierdut de tot substanța: polul idealității nu mai este reprezentat decât prin conture străvezii și aproape golite de conținut ori cu conținutul schimbat în figură caricaturală, precum *onoarea de familist* a lui jupân Dumitrache, *poporul, familia* și *patria*, în discursul lui Rică Venturiano, *republica, revoluția, Galibardi* și *Papa de la Roma*, în fantazările Conului Leonida; stadiul din *O scrisoare pierdută* arată cum s-a ales praful din toate miturile idealității politice și morale, cu semn pozitiv, în sensul strict al aportului la construcția scenică, ajungând doar forme goale, agățate de linia de consistență și stabilitate a unor formule sau ritmări strict formale, în iluzia cărora pare a se întrupa chiar și durata; cu adevărat stabile au rămas doar misteriosul principiu de coerență al triunghiului Trahanache-Zoe-Tipătescu și rezistența automatismului (profesional?, moral?) al Cetățeanului, care înapoiază scrisoarea pierdută *andrisantului,* stăvilind rostologolirea spre infinit a mișcării dramatice. Că, pe același sens al traiectoriei, praful și pulberea s-au ales din orice urmă de idealitate în *D-ale carnavalului* au reținut aproape toți comentatorii; întrebarea care mai rămâne privește cât de întemeiată și ce șansă interpretativă poate avea ipoteza frumuseții în sine, a frumuseții pure a suitei de mișcări dramatice, pe care, promițând, în final, că o va descifra, Nae Girimea, frizerul artist și galant, o duce cu sine dincolo de limitele ideale și materiale ale cortinei, ca și cum ar rezerva-o, ar pune-o la dispoziția virtualității pure.

În fond, grupul marilor comedii a preluat relația contrariilor din interiorul principiului dramatic de la stadiul din *Norocul culegătorului*, unde lauda creațiunii din *Partea poetului* ajunsese, în cea mai mare parte a ei, în stadiul derizoriului și falsului; dar această relație este departe de a constitui, în sine și ca atare, motorul dramatic al celebrei serii de patru piese, în care nici vorbă să fie de un proces al realului în numele idealului sau al vreunui ideal. Fundamentala dihotomie dintre bine și rău, care întemeiază orice morală practică sau teoretică, este aici mult prea îndepărtată și palidă pentru a i se putea acorda vreun credit dramaturgic, iar toate interpretările de până acum, care au pariat pe miza morală a acestor comedii, au construit o relație artificială și străină, bazată pe un termen pozitiv care nu există dramaturgic, pentru că nu aparține textului lor ca atare. Firește, însă, că fiecare în parte și toate împreună se bazează pe un principiu dramatic real și cu putere, adică pe o relație de contrarii; numai că această relație a contrariilor, care alimentează mișcarea scenică, și nu alta, nu este aceea care opune *onoarea*

de familist contrariului ei și cu atât mai puțin *poporul, familia, patria*, în *O noapte furtunoasă*, și *republica, revoluția* și celelalte, din *Conu Leonida față cu reacțiunea*, contrariilor lor ideale (sau reale). Adevărata relație a contrariilor, ca fundament esențial al principiului dramatic, este, aici, aceea dintre idealitatea falsă, construită și trăită de jupân Dumitrache și conu Leonida, sub forma și de dimensiunea unor adevărate universuri iluzionare, și manifestarea, implacabilă am putea spune, a existenței ca atare, a realității de dincolo de orice formule și interpretări, chiar prin intermediul unor coincidențe care schimbă traseul lui Rică sau învecinează un chef mitocănesc de somnul unor pașnici pensionari. *O scrisoare pierdută* ne arată cum capacitatea de iluzionare și cufundare în falsitate poate deveni o dimensiune existențială integratoare, care întemeiază un județ, îl dotează cu un întreg aparat instituțional, fictiv, bineînțeles, și cu un timp, o durată proprie, fictivă și ea, făcându-l să pară asemenea unei țări întregi. În *D-ale carnavalului*, capacitatea de autoiluzionare, respectiv, progresia falsului mai câștigă câteva trepte, în sus sau în jos; aici realul, adevărul par a-și fi pierdut cu totul substanța, manifestându-se doar prin similuri degradate, măști peste un nimic cvasi-absolut.

Fiindu-i foarte îndepărtat adevăratul principiu dramatic, cel ultim, bazat pe relația contrariilor aparență-esență, esența adevărată, esența reală, ultima esență, întocmai cum, în povestirea instauratoare *Partea poetului*, este foarte îndepărtat momentul creației primordiale, în care se manifestă relația contrastantă fundamentală, între creator(creat) și contrariul său, și suplinind acest principiu cu unul formal, de strictă mișcare scenică, între diferitele niveluri de realitate/iluzie, este logic ca acest teatru să nu aibă ceea ce se numește un sfârșit dramatic real; pentru că, în niciun final de comedie, nu se soluționează nicio problemă dintre cele care ar fi putut constitui relația contrastantă fundamentală: nici *onoarea de familist,* nici *republica,* nici *revoluția.* Iar întrucât traseul pieselor n-a pus aceste *lucruri* în contrast cu adevăratele lor contrarii, ceea ce s-a pus în contrast a fost capacitatea de (auto)iluzionare a figurilor cu pasul implacabil, dar imprevizibil al realității; numai că acestea nu sunt două contrarii absolute, nu sunt condiționate în mod exlusiv unul de altul: capacitatea de (auto)iluzionare este departe de a fi un mod de control al realității; ea se naște prin sine și se hrănește din sine, după bunul ei plac, iar dacă s-ar lăsa controlată total sau, eventual, limitată absolut de realitate, ar înceta să mai fie ceea ce este. Pentru că scriitorul nostru nu are în vedere acest misterios *ce,* acest *lucru*, cum ar putea să-i spună Platon, în accepțiunea lui mărunt și accidental psihologică, o deviație oarecare în suma caracterologică sau psihologică a unui „personaj"; el are în vedere o perspectivă fundamentală a existenței, cea a iluziei în raport cu aceea a realității și capacitatea umană de iluzionare în raport cu aceea de

instalare în real. Acestea nu sunt, însă, simple exerciții psihologice, care vin și trec, simple manii pentru care s-ar putea găsi, eventual, remedii punctuale, ca pentru orice patologie; jupân Dumitrache, conu Leonida și compania nu reprezintă simili de indivizi umani, cu identitate consemnabilă în registre de stare civilă, ci expresia figurată personalizat a unor moduri de a se instala în existență. Inainte de a avea o biografie proprie, ei au un mod propriu de a se așeza față de lume, care nu este pentru ei un dat exterior, un cadru pentru existență, ci un rezultat, un produs al propriei puteri imaginative, care este forma lor personală de existență. Forțând puțin cuvintele, am putea spune despre ei că sunt niște profesioniști, eventual, în cazul lui Nae Girimea, artiști, ai construcției de ficțiuni și ai autoiluzionării. Schema dramatică în care sunt încadrați nu are a demonstra cum se vindecă, eventual, de morbul lor, pentru că ei sunt foarte departe de a fi niște suferinzi; dimpotrivă, conturul faptelor și expresiilor în care sunt încadrați și care emană de la ei închide, în limitele sale, o substanță de o unitate și omogenitate cu adevărat cristalină, fără fisură, de o totală și perfectă adecvare, trăită cu acea jubilație în eroare pe care o descoperim, cu niciodată uzată uimire, și la jupân Dumitrache, și la conu Leonida, și la Zaharia Trahanache, dar și la Rică Venturiano sau Farfuridi. Încât finalul nu are a demonstra decât acest triumf al consonanței cu sine și continuitatea, spre eternitate, a coexistenței diferitelor niveluri de ficțiune/realitate. Căci teatrul lui Caragiale nu pune în scenă o simplă fabulă de personaje sau destine umane; înțelesul lui ascunde un alt mod de a interpreta existența în ansamblul ei, unul care deschide o perspectivă către adâncurile, care ar trebui să ne pară halucinante, ale posibilităților de existență simultană a mai multor planuri de realitate, încântându-ne până la amețeală cu jocul fascinant, de la comic la terifiant, al alternativelor.

Coborând de la teatru la proză, scrisul lui Caragiale poate că a consemnat epuizarea principiului dramatic; ceea ce a fost interpretat, aproape unanim, până acum, ca o defecțiune sau un impas în biografia de creator poate să fie o limită de concepție și un prag de estetică fundamentală, de poetică. Pentru că ce ar mai rămâne de demonstrat, în ordinea logicii de expresie a jocului dintre diversele planuri de ficțiune/realitate, după finalul din *D-ale carnavalului*, unde instanța auctorială, prin vocea protagonistului său preferat, invită pe partenerii de scenă în culise, să le spună *el* cât de *frumoasă* a fost *încurcătura*? Căci noi, cei de dincoace de marginile scenei și de dincoace de paginile cărții, știm cât de frumoasă a fost, pentru că am asistat la ea, am văzut-o, eventual am retrăit-o integral, pe când ceilalți, care au fost prinși în țtele ei, nu, n-au perceput-o în întregime și trebuie să li se arate cât și cum a fost; finalurile din celelalte trei comedii, care, cu toatele, restabilesc acel *statu quo ante* al

raporturilor existențiale interne ale pieselor, pot fi, fiecare, în vreun fel oarecare, creator de perplexitate, ori vesel lămuritor, ori tembel-entuziast, dar despre niciunul nu avem vreo apreciere din partea propriului creator; numai cel din cea de a patra comedie se bucură explicit de calificativul frumuseții. Dar poate fi ceva mai presus de frumusețe, înțelegând bine că sublimul și celelalte determinări superlative nu sunt altceva decât simple grade de comparație ale frumuseții eterne și absolute? Caragiale nu a mai scris altă piesă de teatru pentru că poate a realizat, mai bine decât oricine altcineva și mai argumentat decât toți, că nu putea scrie o altă piesă, mai frumoasă, la modul teatral, decât *D-ale carnavalului.*

Coborât la șesul prozei, el nu se putea dezice de nucleul de relație contrastantă sădit în lucruri încă din geneza lor, deci de dramaticitatea esențială și difuză emanată prin toți porii textelor sale și care i-a făcut sensibili la acest semnal pe toți cititorii și interpreții lui avizați, pentru că nu se putea dezice de realitatea lucrurilor, care este realitatea existenței, singura pe care o avea și pe care o avem cu toții. Dar, cu toate că acest principiu dramatic elementar pâlpâie fără contenire în adâncurile depărtate ale prozelor sale, după cum pâlpâia și în depărtările marilor sale opere dramatice, de data aceasta nu a mai pus în funcțiune ceea ce am putea numi un principiu dramatic de rezervă, cel care îi animă dinamica marilor comedii, pentru că el a fost un creator prea serios ca să nu scrie teatru adevărat numai când scrie teatru și să nu scrie proză adevărată atunci când scrie proză. Încât păstrându-se, cum ziceam, în adâncurile cele mai depărtate ale prozelor sale, relația contrastantă între perfecțiunea ideală a lumii create și derizoriul la care aceasta a fost adusă prin trăirea ei de către om, textul prozelor ca atare și-a propus alte exerciții decât cel de integralitate și coerență al unei mișcări scenice. Drept urmare, în locul jocului cu scenele, pe treptele lui succesive, spre culminație și final, jocul cu *vocile* și efectele care pot rezulta de aici; apoi jocul cu construcția textului și iarăși efectele rezultate, jocul cu ipostazierile vocii auctoriale și scotocirea prin sertarul cu amintiri, iarăși de dragul efectelor lor. Urmează sondarea și exersarea posibilităților limbajului și jocul cu enigmele și misterul, toate având, drept țintă finală, efectul. Pentru că, trecând de la dramă, în sens generic, la proză, Caragiale a trecut de la interpretarea existenței prin intermediul unor figuri ale imaginarului prinse în jocul cu partitură obligată al construcției teatrale, la descifrarea aceleiași existențe cu ajutorul codului retoricii; nu ne avertizase Gilbert Durand despre privilegiul pe care urma să-l dobândească retorica în dialectica imaginarului? (GDSAI, p.412)

Comentatori mai noi și, între ei, cu prioritate, Florin Manolescu, au semnalat respectul particular cu care scriitorul însuși face referire la studiile sale de retorică, desigur că în prelungirea recunoștinței pentru vechiul lui

dascăl, Bazile Drăgoşescu, de la care ştia toată gramatica limbii române, pe care o ştia de altfel foarte bine, gramatica şi retorica fiind singurele discipline al căror ucenic se recunoaşte. Din această perspectivă, bineînţeles că s-ar putea face un studiu comparat şi doct privind suprapunerea grilei de figuri ale retoricii mai vechi şi mai noi peste figurile textuale din opera lui în proză. Cel puţin deocamdată şi pentru necesităţile demonstraţiei noastre, asemenea osteneală, recomandabilă unei lucrări de licenţă sau de doctorat, ni se pare de prisos. Ceea ce ar fi de demonstrat, acum, se poate face pe o cale mult mai scurtă.

Dar pentru aceasta, cată să ne întoarcem, din nou, pentru câteva momente de exerciţiu logic, la dramaturgie, unde nu încape îndoială că, cel puţin aparent, traseul de la prima la ultima scenă, deci de la amorsarea conflictului la dezlegarea lui, nu este altceva decât înlănţuirea de fapte care duce, după o anumită logică, de la un început la un sfârşit. Firește că uşor se poate observa că nu rareori acest traseu, încărcat de elemente de dramaticitate dispuse în succesiunea scenelor, este redundant până la inducerea confuziei între ceea ce este strict necesar pentru succesiunea logică a faptelor şi ceea ce pare a ţine de un joc gratuit cu efectele. Exemplul cel mai probant vine tot din *O noapte furtunoasă,* unde dramaturgul se complace cu vădită satisfacţie în construcţia scenetei despre Tache pantofarul, un episod fără absolut nicio relevanţă pentru ceea ce am numit succesiunea logică a faptelor, dar, în schimb, aproape că trece sub tăcere amănuntul, atât de încărcat de consecinţe decisive, al meşterului Dincă binagiul, care bătuse numărul de la poartă de-a-ndoaselea, amănunt pe care îl „construieşte" abia dintr-o replică scurtă, aruncată peste umăr de jupân Dumitrache. Ceea ce este de-a dreptul miraculos şi ţine, desigur, de misterul etern al teatralităţii, este faptul că niciodată, după cunoştinţa noastră, niciun regizor al unui spectacol după textele lui Caragiale nu a simţit nevoia să corecteze ori măcar să tempereze această redundanţă. Regizorul de film Jean Georgescu, autorul unei versiuni cinematografice a comediei care cuprinde atât de des amintitul episod, chiar dacă a simţit nevoia să-l expliciteze filmic pe Dincă binagiul, pentru că cinematograful este o artă explicativă, spre deosebire de teatru, care este una sintetică, n-a renunţat la Tache pantofarul. Şi este greu de imaginat un autor de versiune scenică înclinat sau dispus să renunţe nu numai la acest episod, dar la oricare altul care poate fi înscris în linia altfel nu imposibil de trasat a redundanţei. Motivul nu este numai simplu, dar şi cât se poate de evident, atât de evident încât este de aşteptat să nu fi atras atenţia nimănui: bine, bine, redundanţă, am putea spune noi parafrazând pe cine trebuie, dar ce redundanţă! Ce scene de efect! Firește că niciun regizor cât de cât atent cu ţinuta spectaculară a produsului său, şi cine dintre oamenii de teatru nu este atent cu aşa ceva, nu poate renunţa, nu poate

fi dispus să sacrifice efectul de dragul cine știe cărei succesiuni logice și al posibilei lipse de efect a acesteia. Caragiale a știut foarte bine, de la școala teatrală al cărei ucenic a fost, ce importanță are efectul într-un spectacol, iar unul dintre marile secrete, atât de evidente pentru oricine, ale operei sale stă în miraculoasa capacitate de a construi efecte scenice din cuvinte, de a da potrivelilor, mai lungi sau mai scurte, mai complicate sau mai simple, de alcătuiri de cuvinte, un dublu efect: și scenic, și de limbaj.

Ceea ce înseamnă că o privire disociativ ergonomică asupra ansamblului materiei lingvistice din comediile lui I.L. Caragiale ar putea despărți linia succesiunii de evenimente strict faptice din fiecare piesă atât de linia de succesiune logică, pe de o parte, cât și de cea a succesiunii de efecte, pe de alta; și acesta este un exercițiu pe care îl putem recomanda unor studii de aplicație practică, dar până a dispune de astfel de instrumente pozitive nu poate să ne fie chiar peste mână să observăm și să reținem că, în textul operelor dramatice ale lui Caragiale, succesiunea strict faptică fiind aceea care înlănțuie scenele unele după altele, așa cum le-a dispus autorul în versiunile finale respective, succesiunea de efecte o acompaniază paralel și strâns, nelăsând loc niciunui spațiu aton, niciunui gol de efect; este suficient, pentru probă, să fie consultat textul celei de a doua comedii, *Conu Leonida față cu reacțiunea*, în care pasajul intermediar dintre cele două părți principale ale lui, corespunzător, în plan strict faptic, momentului aton al adormirii și somnului, deci unei *pauze* în mișcarea dramatică, este animat de o adevărată dramaturgie de efecte specific teatrale prin „didascalii" de o mare relevanță spectaculară. În schimb, față de paralelismul și egalitatea acestor două prime succesiuni, cea de fapte și aceea de efecte, succesiunea logică nu numai că este sacrificată, retrasă într-un plan de rezervă în care poate fi chiar, pentru o vreme, neglijată (cazul Dincă binagiul), dar este pusă cu totul în serviciul succesiunii de efecte: efectul dictează atât compunerea cât și ordinea, strategia de soluționare a ecuației logice. Ceea ce înseamnă, însumând, că succesiunea faptică nu poate fi, nu este alta decât succesiunea de efecte; cu alte cuvinte, că efectul dictează.

Iată un bun câștigat de scriitorul de texte adresate atât lecturii obișnuite, lecturii comune, cât și lecturii specializate, regizorale, care are drept scop construcția realității concrete a unui spectacol, cu actanți scenici, scenografie și celelalte anexe specifice acestei arte. Un bun câștigat, care pune semnul egalității între efect și faptul scenic, așezând în paralel, ori, mai bine zis, suprapunându-le, linia succesiunii faptice cu linia succesiunii efectelor. Coborât, cum spuneam, pe tărâmul prozei, autorul s-a văzut pe sine degrevat de obligația de a încărca efectul de limbaj cu puterile unui virtual efect scenic; această eliberare este evidentă încă din primele texte în proză, care mai poartă încă resturi din schelăria formală a dramaticității,

urme formale ale organizării specific teatrale, pe replici și scene, presărate cu false „didascalii". În schimb, construcția lingvistică, emancipată de servituțile strict scenice, își permite să se exerseze în sine: pitorescul de limbaj al celebrului său personaj, Marius Chicoș Rostogan, care poate fi erou de spectacol ocazional, dar nicidecum de teatru adevărat, nu-și realizează efectul deplin decât prin înfățișarea lui grafică, unei lecturi strict textuale; numai o astfel de suprapunere între grafia corectă și cea care indică distorsiunile de limbaj, din textul ca atare, pe de o parte, și pronunțarea normală și cea violent regională, din lectura interioară a cititorului, pe de alta, fructifică *toate* resursele comice ale textului. Iar acelui tip de lectură care este transpunerea unui text în spectacol o asemenea reduplicată descifrare paralelă nu îi este accesibilă. Nu alta este, în esență, problema în alt segment textual cu organizare exterioară de aparență dramatică: *Art. 214*; firește că nimic nu ar fi sau n-a fost mai simplu decât transpunerea bucății într-o scenetă, care și pare a fi fost scrisă în întregime ca pentru un astfel de spectacol de către autorul ei. Numai că, și de data aceasta, într-o astfel de versiune, s-ar pierde elemente importante din resursele ei comice, dacă nu chiar cele mai importante: căci cum ar putea fi transpuse scenic (false) informații cum sunt acestea, cuprinse în falsele „didascalii" (sublinierile care urmează în citate ne aparțin): *Cocoana este îmbrăcată, cum purtau înainte vreme mahalagioaicele, cu* barej havai *legată la cap, rochie și pieptar de lână de aceeași coloare, și un* tărtănaș conabiu, făcut cu igliță; firește că un regizor zelos ar putea scotoci prin izvoare, aflând, pentru noi, ce este acela *barej, tărtănaș* și cum este acela *havai, conabiu* și le-ar reproduce întocmai, atât obiectele cât și culorile. Dar ca *efectul* să fie întreg, așa cum îl conține textul intitulat *Art. 214*, ar trebui ca pe legătura de cap a cocoanei, dintr-un posibil spectacol cu acest text, să fie atașat un afiș, pe care să se scrie, mare și citeț, că obiectul respectiv este un *barej*, iar culoarea lui *havai*; la fel, pentru *tărtănaș* și *conabiu*, în plus, eventual, specificarea că este *făcut cu igliță*. Pentru că obiectul, care intră în structura textului și ar trebui să se transmită ca atare și în întregime spectacolului, dacă aceasta ar fi cu putință, nu este nici amănuntul vestimentar ca atare, nici culoarea lui ca atare, ci numai și numai obiectul de care este, lipită obligatoriu și definitiv, denumirea lui de epocă, sau culoarea, căreia nu are rost să-i căutăm, cu orice preț, echivalența în gama denumirilor actuale, pentru că este culoarea împreună cu denumirea de epocă, misterioasa lor combinație.

Înscrise sub orizontul comun al aceleiași finalități, *efectul*, cele două mari compartimente ale operei literare a lui I.L. Caragiale își realizează în mod sensibil diferit scopul: opera dramatică asociază până la condiționare efectul de limbaj cu cel teatral, scenic, câtă vreme cea prozastică îl izolează pe acesta de cel dintâi în propria lui specificitate, solicitându-i resursele

până aproape de limitele epuizării lor. Deosebirea de identitate a efectului teatral de cea a efectului de limbaj este surprinsă, în evidența ei săritoare în ochi,dar și în jocul de efect ambiguu pe care îl poate crea confuzia ori măcar alăturarea lor mecanică, în neuitatele și hazoasele episoade din viața teatrală de odinioară, evocate în *Din carnetul unui vechi sufleor.* Iar treptele ascensiunii efectului de limbaj spre propria epuizare sunt, cum am mai spus, jocul vocilor în narațiune și diferitele ipostazieri ale vocii auctoriale, până la întruchiparea ei ca personaj, convenția ficțiunii, construcția textului prin aglutinare și prin autoreproducere, ispitirea resurselor logice ale limbii, până la depășirea limitelor acestora, demonul amintirii; idealul ultim și suprem al finisării frazei nu este decât aspirația sau reîntoarcerea la idealul clasic al perfecțiunii formale, care se pare că a încheiat și aventura construcției teatrale și care este evident că stăvilește rostogolirea proceselor de/constructive din interiorul limbajului, stabilind și consolidând borna între universul Caragiale și universul Urmuz, între cel dintâi și toate celelalte tentații de a sonda absurdul până la ultimele lui limite.

Literatura în proză fiind, cum bine se știe, în principal și în general, arta narațiunii, meșteșugul de a aranja în cuvinte o povestire, care conține fie o întâmplare importantă, fundamentală chiar, cu succesivele ei componente firești, fie un lanț de întâmplări oarecare, bună parte din acest capitol din opera lui Caragiale a fost obligată să respecte rigorile succesiunii; încât ceea ce am numit mai înainte succesiunea faptică n-a prea avut de ales și a trebuit să accepte să (se) dubleze (cu) succesiunea logică a narațiunii; efectele au fost realizate și s-au manifestat oarecum aleatoriu, asemeni unor accidente decorative întâmplătoare pe pânza narațiunii, când a fost să apară. Este cazul din *High-life,* unde întâmplările trebuie să asculte de o ordine a lor, pentru că există un *cap* (început cronologic) și o *coadă* (sfârșit tot cronologic) al evenimentelor, iar traseul nu poate fi urmat decât dinspre unul spre celălalt; la fel se întâmplă și în *O zi solemnă* sau *Boborul,* unde, ca și în prima bucată numită, în succesiunea faptică (= succesiunea logică) sunt încrustate punctele de explozie ale efectelor, acolo unde se încadrează ele în ordinea suverană comună; firește că *Te opresc, magariule, să faci* de mauvaises plaisanteries *pi conta doamnei Gregoraschko, soția me!*, ca și *Edmond se apropie de Edgar, cu așa pas și aer straşnic, încât Edgar se ridică drept în fața lui Edmond* reprezintă astfel de momente de explozie în textul din *High-life,* dar ele fac parte din corpul povestirii, sunt elemente componente în rând cu altele. Oarecum deosebită este situația din *O zi solemnă,* unde punctele explozive sunt numeroase și par a se urma într-un trend ascendent, care ne-ar putea convinge să admitem că dubletului succesiunilor faptice și logice i se alătură, în paralel, unul al succesiunii efectelor; mai evidentă este această situație în *Boborul,* unde, cu tot prețul informațiilor din cuprinsul

bucății, la al căror haz aparent involuntar, aparent constitutiv, a fost atât de sensibil Maiorescu, trebuie să admitem că toată *istoria* pare a fi fost spusă numai pentru poanta ei finală.

În fond, tehnica conjugării diferitelor planuri de succesiune este a anecdotei, iar dacă ar fi să citim și să interpretăm critic această parte a operei lui Caragiale prin această grilă, atenția ar trebui să se îndrepte, cu precădere, dacă nu chiar exlusiv spre știința preparării, dozării și realizării efectului, fie el parțial, tranzitoriu sau final. Dar dacă schema anecdotei comune cuprinde un singur nucleu secvențial, eventual împărțit sau reluat în triada obișnuită, bucățile lui Caragiale cu față de anecdotă, altele decât anecdotele propriu-zise, risipite prin publicații, dezvoltă schema inițială, printr-o adevărată arhitectură de complicații și variațiuni, la modul în care sonata dezvoltă schema unui dans sau a unui cânticel originar.

Ceea ce este important, pentru dezvoltarea tehnicii narative sub pana lui Caragiale, este că a fost descoperit *efectul* și că organizarea textului începe să i se subordoneze treptat; două par a fi regimurile de organizare a textului pe care le instituie această nouă suzeranitate, comparabile cu două forme de guvernământ a căror esență se traduce și se exprimă prin organizarea administrativă a teritoriului stăpânit. Ni le pune în lumină, cu o evidență care decurge din strălucirea lor, grupul de proze pe care le-am putea numi enigmatice. Să reactualizăm pe cea mai comentată dintre ele, *Inspecțiune*, în care, cu toată apăsarea misterului morții lui Anghelache, care se instalează cam de pe la jumătatea povestirii, nimic nu pare mai logic decât stricta succesiune a faptelor. Așa și este: succesiunea faptică pare și este dublată de succesiunea logică a episoadelor. Problema acestui text este că această dublă evoluție firească, a succesiunii faptice și a celei logice, duce într-o fundătură, într-un final în care, în loc să se clarifice, logica faptelor este blocată. De aici, interesul pentru enigma pe care o conține acest final și care întreține 99,99% din interesul pentru întreaga povestire; și tot de aici, în mod logic, suita de nimic stăvilită a propunerilor de soluționare a enigmei, înainte de orice alt demers interpretativ, pe orice altă zonă a textului.

Considerând finalul punctul de maxim interes al acestui text, aproape că putem descifra, în sistemul său de coduri, o invitație la o lectură în sens invers, adică pornind de la sfârșit spre început. Prin acest exercițiu, nu tocmai imposibil, cel puțin în forma lui mentală, o sumă întreagă de elemente ale întregului pot fi văzute și interpretate altfel; în adevăr, la ce bun toată acea poveste cu casierul delapidator fugit în America? Pentru a crea un precedent, care să servească drept prim model pentru explicația cazului Anghelache, am putea răspunde. Nu este greu ca, urmând această analiză/investigație în detaliu, să putem ajunge la încheierea că, alături și tot în paralel cu cele două succesiuni amintite până acum, succesiunea faptică și

cea logică, cunoscuta povestire să mai cuprindă una: succesiunea de construcție a misterului. În fond, dacă tot am întors lucrurile punând sfârșitul înainte, am putea să ne trezim în fața ipotezei că textul din *Inspecțiune* a fost scris nu numai cu fața și atenția spre final, doar pentru a construi și servi acest final, pentru a realiza misterul. Mai mult decât atât: pentru a induce *efectul de mister*. Iar noi, cititorii, dintre care unii, respectabili profesioniști, sub acțiunea acestui efect de lectură, care lucrează ca un drog, dedicați, sub efectul drogului, cu înaltă bună credință, nobilei misiuni de a descifra cauza sinuciderii nefericitului Anghelache, confundăm efectul cu cauza: aflați sub stăpânirea efectului de mister al acestei proze, ca într-un fel de transă exegetică, aruncăm peste bordul interesului nostru toate celelalte detalii de lectură și ne concentrăm asupra a ceea ce ni se pare a fi unica ei problemă.

Prefigurând cercetări viitoare absolut necesare, am putea contura o primă diagramă a felurilor și dispunerii efectelor de mister în această nuvelă, începând cu cele indirecte, dar aparent deschise, dictate de analogie, cum este cel desprins din cazul delapidatorului fugit în America; se poate continua, apoi, cu cele directe, dintre care unul acționând prin contrast: superiorul micilor funcționari afirmă cu tărie încrederea sa totală în onestitatea lui Anghelache, iar această figură de text poate trezi și declanșa suspiciunea tocmai prin aparența de perfecțiune pe care o afișează; celălalt este aparent închis: episodul forțării casei de bani a lui Anghelache, în care corectitudinea gestiunii pare să blocheze menținerea suspiciunii, pentru a spori, de fapt, și mai mult tensiunea misterului. Ar putea urma semnalul misterios și în sine indescifrabil, cazul leului de aur învelit în foiță de țigară, engramă, simbol al misterului însuși. Dar nu ar trebui să lipsească efectele de atmosferă, cum sunt cele două icoane-portret, în parte atât de asemenea, în parte violent contrastante, cea a colegului Mitică, toropit și cvasi-hieratizat de băutură, și aceea a angelicei surori a lui Anghelache, elemente periferice succesiunii logice, în care se încadrează prin simpla lor prezență, dar pe care o depășesc mult prin datele strict particulare.

În succesiunea faptică și aparent logică a nuvelei, cititorul este purtat de mână, de la un moment dat, laolaltă cu camarazii nefericitului funcționar, în așa fel încât să fie adus, prin însăși logica acestei succesiuni, în fața catafalcului, unde se va rosti scurta, dar capitala întrebare: *De ce? De ce, nene Anghelache?* În același timp însă, prin succesiunea efectului de mister, odată cu acumularea de tensiune care va da greutate maximă acestor câteva cuvinte, lăsându-le să atârne, ca o piatră de moară, de acest capăt al materiei textuale, se cumulează toate datele de compoziție și problematică enigmistică, de atmosferă, ambianță etc, pentru ca această întrebare, cheie a întregului text, să acumuleze acel maximum de pondere specifică din care se

compun întrebările fără răspuns, misterele indescifrabile. Pentru că, în ciuda tuturor aparențelor, ceea ce, în codul specific tehnicii enigmistice, înseamnă: *prin toate aparențele, Inspecțiune* nu este o nuvelă care să pună probleme de psihologie, oricât de subtile și absconse am putea să le presupunem sau imaginăm; *Inspecțiune* este o nuvelă care pune probleme de text, de enigmistică ascunsă după mișcări de strategie textuală. Efectul ei de ansamblu stă în succesiunea și însumarea de efecte parțiale și tranzitorii într-un efect final, care trece dincolo de cuvinte, depășește limita fragilă a acelui *De ce, nene Anghelache?*, torturând impresia remanentă de lectură și silind-o să se întoarcă, repetat și obsesiv, pe traseele textului, în căutarea răspunsului. Iar întoarcerile, cu cât vor fi mai numeroase, cu atât vor avea de constatat că nu au la dispoziție decât aceleași și aceleași figuri textuale. Pe care sunt obligate să le accepte în dublul lor registru sau în dubla lor valoare: o dată, în aparența lor inextricabilă, de alăturare de cuvinte care își produc efectul (retoric); de cealaltă dată, în condiția lor de factori ai unei strategii cu bătaie mai depărtată și mai ascunsă, în perspectiva adâncită a căreia pare a se întrezări nebuloasa, pata de întuneric a misterului total.

Cel de al doilea registru de organizare a textului potrivit traseelor ergonomice ale efectului ar putea fi identificat și reconstituit după bucata *Ultima emisiune*; am surprins, la timpul lor, atât componentele acestui text, cât și valorile lor de expresivitate. Am arătat că el debutează cu un pasaj oarecum descriptiv, în care jocul de lumini, dispus de autor într-un spațiu văzut ca o scenă, realizează efecte comparabile cu acelea ale artelor vizuale; după care urmează cele trei panouri sintetic evocatoare ale celor trei destine, cu strict necesarele elemente intermediare, pentru a se încheia cu „scena de gen" din final, dominată de figura satanic impunătoare a popii. Chiar dacă aceste componente, între care există elemente de repetabilitate, ritm și succesiune, caracteristice genului narativ, par a se aranja într-o anumită suită de logică a faptelor, aceasta rămâne palidă și într-un plan retras față de puterea efectului propriu fiecăruia dintre panourile verbale care compun întregul compoziției, unde accentul principal stă pe puterea de expresie a acestor componente.

Oarecum nu mult depărtată este organizarea textului în *Tren de plăcere* și *Două loturi*; dacă în *Ultima emisiune* funcționa destul de evident miza finalului, în cumpănă cu efectul în sine al fiecărui panou narativ/descriptiv, în celelalte două este prezent și activ câte un principiu cvasi-filosofic, de natura unei filosofii comune a fenomenului existențial comun: principiul plăcerii, înălțat pe un piedestal de autoritate pe care o trădează tocmai eșecul constant și repetat al rigorii planificării și al aparenței severe a dirijării, întruna, și cel al șansei capitale, al șansei maxime, șansa șanselor, egal întru totul cu ghinionul suprem, neșansa neșanselor, neșansa maximă, în cealaltă.

Nu poate fi greu de descifrat, dimpotrivă, aceasta fiind una dintre intenţiile „la vedere" ale textelor respective, că ele se organizează şi sub autoritatea finalului, cum se întâmplase în *Inspecţiune*, dar nu cu atâta putere de determinare încât să se poată spune că, pe de-a-ntregul, textul lor a fost scris pentru acest final; în schimb, mai mult decât vizibilă rămâne expresivitatea lor atât în detaliu, cât mai ales „pe panouri". Bucăţile sunt lucrate potrivit unor cerinţe de „efect", în care scurte schiţe epice sau chiar numai replici rămân încrustate ca pentru eternitate, iar panourile mai structurate, aşezate pe dominante de atmosferă, de colorit, mişcare sau inefabil, reverberează intens prin forţa lor expresivă în sine.

Dobândind, în acest fel, un cu totul alt acces la ierarhia şi dispunerea în spaţiu a valorilor de expresivitate din proza lui I.L. Caragiale, la consecinţele, în materie de organizare şi strategie textuală, ale unei astfel de politici sau chiar, am putea spune, ale unei astfel de filosofii a poeticii textului, ne putem reorienta, cel puţin parţial, şi sistemul şi criteriile valorificării operei lui dramatice. Sunt şanse, sau putem spune că sunt create premizele pentru o lectură şi valorificare a ei pe segmente, acte şi scene, ansambluri de scene, în paralel cu mai vechea receptare de ansamblu. Resursele de efect dramatic specific ale acestei opere pot fi identificate separat, ca într-un decupaj regizoral, astfel încât ceea ce, cu o palidă expresie, se numeşte îndeobşte impresia pe care o fac spectatorului/cititorului să se constituie într-o serie, dramaturgic dispusă, de efecte; dramaturgia semnificaţiilor şi a traseelor de intrigă va apărea evident concurată de noua dramaturgie a şocurilor spectaculare şi a efectelor combinate şi complexe de atmosferă, stil, dominantă şi celelalte. Există, în teatrul lui Caragiale, dar nu numai în teatrul, ci şi în întreaga lui literatură, un imens potenţial de decorativism substanţial, în sensul organizării unei suprafeţe date, virtuale, în cazul de faţă, potrivit legilor dispunerii şi valorificării efectelor în spaţiu; e limpede că planul dramaturgic dă orientarea generală acestui decorativism, în cazul operelor teatrale, în timp ce proza lui Caragiale dispune de o libertate mai mare de organizare, în care tuşa spontană, inspiraţia de moment, fantezia, jocul liber al contrastelor câştigă teren faţă de prescripţiile compoziţiei clasice.

Important de reţinut este că, în competiţia dintre planul de ansamblu şi realizările de amănunt care, pentru opera dramatică, nu-şi desemnează un câştigător, cei doi termeni întrecându-se mereu unul pe altul, în proză accentul cade pe finisarea detaliului, atât la nivelul granulaţiei textului, cât şi la acela al decupajelor mai substanţiale; aici tehnica panourilor narative, în succesiunea lor după principiul efectului, dublând succesiunea faptică, obligată să asculte de logica naraţiunii, dobândeşte un regim de cvasi-autonomie. Pasul următor, cel prin care logica naraţiunii, cu instrumentele ei

specifice, de felul diverselor motivații, își pierde aproape cu totul funcționalitatea, lăsând să iasă la rampă și să prevaleze efectul secvențial produs, pe rând, de autonomia și succesiunea panourilor epice, l-a făcut însă altcineva decât autorul care a scris *Ultima emisiune, Tren de plăcere, Două loturi* sau *Inspecțiune,* dar care se numea tot Caragiale, însă *Matei Ion*; dacă, după cum am încercat să dovedesc în altă parte, în *Remember* se continuă unele trasee ascunse și chiar se încearcă o replică la paterna *Inspecțiune*, iar în *Sub pecetea tainei* se duce aproape de limită strategia textuală subordonată efectului de mister, în *Craii de Curtea Veche* ansamblul narativ este creat exclusiv prin tehnica panourilor: decupajele trăiesc și vibrează fiecare autonom, elementele de pasaj sunt neglijate până la aproape totala absență, iar relațiile dintre părți sunt atât de șubrede încât lectura după canoanele narativității clasice se lovește mereu de lipsa ori precaritatea motivațiilor, încercând să le suplinească prin suita de presupuneri și ipoteze adăugate de exegeză literei textului; când blocul narativ al romanului este viu și expresiv tocmai prin compoziția nici ostentativ și, mai ales, nici definitiv articulată, prin forța de efect nu numai a diferitelor panouri și a liberei, descusutei lor succesiuni, dar și a golurilor interstițiale care, departe de a fi mici spații amorfe sau atone, rămân zone active chiar în lipsa unei ființe textuale concrete, unde epicul neîntrupat pâlpâie sau clocotește virtual de-a dreptul.

Nu uităm că această evoluție de la stringenta coerență a planului narativ, care oglindește o la fel de strânsă logică narativă, la libertatea pe care și-o asumă, pe de o parte, spontaneitatea, imaginația, fantezia, în planul compoziției de ansamblu, pe de alta, execuția minuțioasă de meșteșugar-artist, în cel al realizărilor de detaliu, poate fi comparabilă și oarecum paralelă cu aceea de la principiul dramatic esențial, ontic întemeietor, la cel care îl suplinește punând în contrast nu lucrurile cu contrariile lor, ci planurile ficționale între ele sau/și cu planul realității; și așa cum consecința logică a unei astfel de întemeieri dramaturgice de rang secund este lipsa finalului autentic, urmările decăderii din funcție a logicii narative sunt slăbirea chingilor compoziționale și promovarea detaliului într-un început de competiție cu forța de coeziune a întregului. Dar nu este cazul să uităm nici că linia evidentă a celor patru plus câteva mai mărunte texte comice este dublată de structura atât de consistentă dramaturgic a dramei *Năpasta*, nici că prozele care, având a reflecta realitatea în stadiul ei de derizoriu, o fac printr-o preeminență a figurilor retoricii cu derivatele lor de strategii verbale, sunt, la rândul lor, dublate de linia unor texte în proză în care imaginarul, cu întreaga lui construcție echilibrată, revine în prim-plan.

Laudă întoarsă a degradării ontice și a derizoriului, literatura lui I.L.Caragiale conservă în străfunduri, ca pe niște umbre ale marilor mituri,

resturi de schelete de mamuți, siluate străvezii, fantasme întrezărite prin pânze de lacuri încețoșate, care pot oferi măsura halucinatorie a distanței dintre model și copie. Florin Manolescu ne-a instruit despre lectura în trepte succesive de semnificație și receptare; procedeul ne poate fi util ca să descoperim, reactualizând elemente din mai vechea cercetare a lui I.Constantinescu, în urma și în umbra unei figuri precum jupân Dumitrache, profilurile unei întregi serii de actanți care urcă până la anticul Miles gloriosus, iar în aceea a lui Rică Venturiano, antecedente tot atât de vechi precum aventura miticului Orfeu; pe bună dreptate s-a reconstituit genealogia unei figuri cum este *moașa* Luxița, din bucata *La Moși*, dezvăluită și ascunsă totodată în coincidența de cuvinte, care nu poate fi nici întâmplătoare și nici neintenționată, urcând până la stadiul primitiv al *mumei (cumplite)* originare, deci *moașă*, soață a *moșului* ancestral; în figura puțină, dar strașnic recomandată prin inscripția de pe panglica pălăriei dlui Goe, putem descoperi prototipul căzut în miniatural și derizoriu al eroicului viril, prezent și în imaginarul unui contemporan al autorului, sub forma *cocoșului* din *Punguța cu doi bani*, iar în grupul de figuri din *Căldură mare*, termenii principali ai unei ecuații tragice, pentru că închise, a dramei cunoașterii, renumită încă din antichitate. Perspectiva miniaturizantă este aceea pe care Gilbert Durand a atribuit-o regimului nocturn, de același sens cu cea din imaginarul lui Jonathan Swift sau Lewis Carrol (GDSAI, p.266).

Dar proiectul imaginar din opera lui I.L.Caragiale nu se reduce la o singură linie de perspectivă și nu dezvăluie un singur continent; chiar dacă aparent dezechilibrat ca întindere, universului comediografic al derizoriului îi corespunde grupul statuar din *Năpasta*, iremediabil prins în cleștele unei relații de cel mai înalt și pur tragism. Nu putem trece peste detaliul implicării ideii de frumos în această relație; o mai întâlnirăm în finalul din *D-ale carnavalului*, dar era o simplă promisiune, hărăzită virtualității, și ținea de ceea ce face omul, era un produs al unui meșteșug. Câtă vreme, în *Năpasta*, frumusețea este a *naturii*, umane, e drept, dar ca o creație a lui Dumnezeu, și este prezentă în dramă, se mișcă și trăiește vie, laolaltă cu datul ei tragic, de a aduce cu sine moartea; este acel traseu dintre momentul creațiunii originare și manifestarea degradată a omului, presupus în *Partea poetului* și absent din cea mai mare teritoriului acestei opere; că formele primare, stabile în valoarea lor originară, sub care este percepută și exprimată existența, sunt întruchipate în figuri de țărani nu reprezintă efectul unui simplu exercițiu realistic; este, aici, mai întâi, o opțiune ideologică, am putea să-i spunem, a unui autor care făcea parte dintr-un grup de intelectuali care vedeau în pătura țărănească singura realitate pozitivă a țării, în vremea de atunci; dar este și o decizie estetică, alegând-o dintre variantele posibile pe aceea prin care se poate realiza acordul mai deplin dintre formațiunile cu

masivitate geologică ale proiectului imaginar și cele ale planului ficțional concret al dramei. În imaginarul românesc de atunci, țărănimea își mai păstra încă masivitatea curată de fapt originar, ținând de natura primordială și, prin ea, de Creațiune; era lumea curată dinainte de împărțirea bunurilor ei, din *Partea poetului.*

Oricât de întinse ar fi mlaștinile derizoriului, în originalul caragialesc, insule de teren solid, pe care să se poată păși, se mai găsesc; unele sunt foarte reduse, abia cât să încapă talpa, cum este evocarea sobei patriarhale, din bucata *Caut casă*, ori a colțului de Eden patriarhal al copilăriei, din *Grand Hotel „Victoria Română"* și, poate, mirajul clipei unice din melancolia Cișmigiului, în *Reportaj.* Sunt reperele pe care putem înainta spre zona fermă din *Păcat* și nuvelele fantastice; în cea dintâi, numai lumea care mai trăia în vechile portrete de familie ar mai fi putut genera o dramă pasională atât de autentică și răvășitoare, după cum numai în cea autentic țărănească s-ar fi putut desena cu atât de adâncă limpezime regimul de interdicție sacră a incestului. Lectura critică a celorlalte nuvele s-a oprit la analiza fantasticului, dar este de observat că, atât în *La hanul lui Mânjoală*, cât și în *La conac*, există o sigură îndrumare a ductului epic spre un țel final, care este același în amândouă bucățile: nunta, împlinirea unui destin prin intrarea în rândul oamenilor, iar aventura povestită este, din mitologia epică a acestui moment crucial, episodul de ultimă inițiativă (aventură) personală a actantului care se pregătește să intre definitiv sub rigorile condiției de om deplin. De altfel, se poate observa că termenul *conac* este utilizat, aici, ca un sinonim perfect al lui *han*, ceea ce echivalează o dată mai mult cele două trame epice, făcându-le, totodată, mai evidentă deosebirea: într-una, deturnarea de la linia, proiectată deja de destin, ține de ispita unui erotism eminamente senzual, în cealaltă, de cea a implicării voite, conștiente, a jocului cu putere de hazard, dar și de inspirație și protecție demonică. Acestea nu sunt însă decât vechi fantasme ale imaginarului caragialean, invocate în proza de până acum sub forma comicului și a tragicomicului; de astă dată, cheia (muzicală) este alta: ceva de natura unei note eroice timbrează partitura epică, din care este important să reținem ținuta și alura cavalerească a fiecărui actant principal; nu cred că ar fi un abuz, nici măcar o stângăcie, dacă am recomanda, pentru decodarea cât mai profitabilă a acestui traiect, convocarea cât mai multor conotații și ipostaze ale figurii cavalerului, începând cu cea a centaurului, apoi a celorlalte figuri ecvestre, precum cavalerul trac și urmașii lui, sfântul Gheorghe și ceilalți sfinți militari, mitologia cal-călăreț din basmele universale și autohtone, figura lui Don Quijote și a tuturor celorlalți călăreți, mai mult sau mai puțin iluștri; pentru mentalul cvasi-universal de o anumită vârstă, drumul pe care se pornește călare nu poate fi decât unul de importanță și semnificație capitală,

ceea ce face ca înțelesul adevărat al acestor două povestiri, la care putem adăuga, cu nuanțările cerute de particularitatea textului, și *Calul dracului*, să caute perspectiva și demnitatea antropologică, iar varianta rustică a universului chemat să-l întruchipeze să-și mai găsească o justificare.

Care să fie, atunci, natura și sensul accentului pe care cel din urmă rezultat de anvergură, în ordine cronologică, al creativității lui Caragiale, respectiv nuvela *Kir Ianulea*, îl pune pe acest raport dintre derizoriu și grav? Prin atmosferă, pitoresc și unele elemente de limbaj, chiar prin veselia filtrată în expresie sub forma *spiritului (fr. èsprit)*, nuvela s-ar apropia de universul comediilor și al momentelor și schițelor, câtă vreme pasiunea pentru *vechime*, ca și solida structură morală, de sub aparența de lejeritate, o trimit spre cealaltă zonă. Nici n-ar fi cea mai nefericită, între ele, o soluție de compromis, alegând, adică, pentru *Kir Ianulea,* șansa, oarecum târzie și, în orice caz, matură și înțeleaptă, a unei sinteze între cele două chemări contrarii. N-ar fi decât un semnal în plus, cel din urmă și cel mai creditabil, despre capacitatea literaturii așa-zis și aparent comice, lejere, a lui I.L.Caragiale de a ascunde, cu naturalețe și iscusință, gravitatea sub lustrul de ușurătate.

În fine, n-am putea pune punct acestei încercări, înainte de a ne propune să verificăm punctul de vedere care o orientează cu unul dintre cele mai des uzitate și invocate criterii de verificare și validare a valorii în literatură: forța prospectivă, capacitatea anticipatoare nu atât a literei literaturii lui I.L. Caragiale, cât a spiritului care o animă, a experimentului care este încastrat în formula ei intimă. Potrivit acestui mod de gândire, care se bucură de un credit aproape total în uzanțele criticii contemporane, conceptul clasic de valoare, cu încremenirea lui metafizică, este înlocuit de unul dinamic, de actualitate și dimensionare spre viitor, la preț fiind formulele previzionare; aproape nimeni, însă, nu mai ia în calcul coeficientul de relativitate al unor astfel de anticipări și încă mai puțini ar fi cei care să încerce o verificare a lor. Formulări fericite, cum au fost, la noi, cea a lui Maiorescu, privitoare la dependența destinului poeziei române, în secolul XX, de Eminescu, își datorează strălucirea nu numai inspirației, ci și unicității lor, dar ne putem întreba dacă și-a pus cineva, vreodată, în mod serios, problema inventarului riguros al tuturor previziunilor care au fost aruncate, ca niște zaruri, pe masa viitorului literelor române.

Ceea ce ar fi de discutat nu este, însă, criteriul ca atare, cât termenii în care este el exprimat, nota asertorică a formulărilor, pentru care regula pare a fi încrederea fără fisură în propria opinie; în fond, în acest univers al literelor universale, care le cuprinde și pe cele române, absolut nu poate fi decât faptul existenței lor ca atare, ca materie textuală, existentă atâta vreme cât vor continua să funcționeze tehnicile de conservare a acestui fapt de

existență. În rest, investirea cu o anumită valoare a unui obiect textual ori a altuia nu poate reprezenta altceva decât o chemare a lui la rampa actualității valorizatoare; în esență, este o problemă de selecție, interesul și/sau gustul fiecărei epoci alegând, dintr-o totalitate, părțile care, dintr-un motiv sau altul, îi convin. Cum a selectat trecutul aceste preferințe, cărora li se spune valori, ne arată istoria literaturii; cum o face prezentul, ne-o demonstrează critica literară; cum o va face viitorul, firește că nu pare imposibil de anticipat, cu necesara rezervă de a lăsa, pe lângă formulările mai mult sau mai puțin justificate sau inspirate, loc destul neprevăzutului care, departe de a decide singur, își are atât drepturile lui, cât și răutăcioasa predispoziție de a umili aroganța asertorică.

Înarmați cu aceste măsuri de prudență, am putea întreprinde un exercițiu de tehnică anticipativă, luând ca obiect felul în care înțelegem și propunem să-l citim pe Caragiale și șansele lui de viitor; nu ne putem reține să mărturisim că nu ne simțim îndestul de mobilați cu acea competență care să ne îndeptățească să anticipăm cum va reacționa viitorul la acest fel de interpretare. În această situație, ne vedem obligați, mai întâi, să facem și noi cum face toată lumea și să admitem presupunerea că o formulă mentală, care este totodată și paradigmă teoretică, și model epistemologic, și ansamblu de criterii critic-interpretative, cum este postmodernismul, ar putea să reprezinte o ipoteză probabilă a ceea ce va fi să fie în viitor.

Putem supune elementele principale ale experimentului Caragiale unei confruntări cu grila postmodernismului, ca un fel de test de compatibilitate cu un vector care, polarizând orientările principale ale avangardei intelectualității dintre două secole și milenii, are destule șanse și atuuri de a participa, chiar decisiv, la orientarea și conturarea unor trasee care să ducă de la *astăzi* la *mâine,* de la *acum*, la *viitor*. Ne putem folosi, în acest scop, de cele patru criterii ale lui Scarpetta, reformulate de Eugen Simion încă din 1986 (ESCC): 1. impuritatea, heterogenitatea codurilor de gen; 2. reciclajul (opozit procedeului producției); 3. tratarea răului prin rău; 4. asumarea conștientă a simulării și artificiului. Nu este nevoie de cine știe ce insistență interpretativă ca să ne dăm seama că fiecare dintre cele patru principii își poate găsi, în imaginea unui Caragiale abstras din formula veche și învechită a realismului satiric, un interpret previzionar de o surprinzătoare puritate și consecvență; este acel Caragiale restituit nouă de critica românească de după 1975 și pe care, în paginile de început ale acestei cărți, în care s-a continuat o mai veche critică a criticii, sperăm să-l fi pus în suficientă lumină. Nici partea de interpretare directă a studiului nostru nu ni se pare că ar contrazice cu ceva sau măcar ar șubrezi temeiul apropierii până la coincidență de acest fel de a-l recepta pe marele nostru clasic prin dubla pereche de norme a

postmodernismului. Iar dacă ceea ce am propus noi, adică un alt fel de Caragiale, în perspectiva integrală nu numai a celei mai mari părți din opera lui scrisă, valorificată dincolo de principiile de ierarhizare stabilite prin uzul comun al unei lecturi critice vechi de cinci sferturi de secol, prin mecanismele ei interne de esențială funcționalitate și maximă acoperire, cum ar fi principiile fundamentale, dramatic și epic, dar și cel al comunicării prin limbă și al efectului de limbaj, poate arăta destule puncte de apropiere sau chiar de coincidență cu acest tetralog al postmodernismului, nu rămâne mai puțin evident și nici mai puțin adevărat că această, cum am numit-o, dublă pereche de norme poate fi o haină destul de strâmtă pentru adevăratele perspective pe care le poate deschide această interpretare. Un Caragiale în viziune postmodernistă poate fi un subiect de interes acut și actual, la un moment dat, dar care rămâne strict agățat de forma și gradul de actualitate al acestui model de gândire, cu toate ale lui, bune și rele, care îi pot da valoarea specială a unui obiect binecuvântat de grațiile modei, dar supus, în același timp și în mod fatal, destinului ei efemer.

Cu filonul ei adânc și ascuns încă de adevărată valoare, în perpetuă stare de activă prefacere interioară, opera lui Caragiale poate stabili însă alte conexiuni și poate deschide alte perspective. O valorificare a aspectelor și componentelor dramaticității ei din unghiul de vedere al transdisciplinarității am încercat la începutul capitolului dedicat teatrului său; reluând exercițiul pe linia de miră a ansamblului, locurile unde țărmul și valul celor doi termeni se întâlnesc ni se par cu mult mai numeroase și mai întinse. Începând chiar cu spiritul noii viziuni, care este un manifest adresat celor care „mai cred încă într-un proiect de viitor dincolo de orice dogmă și orice ideologie" (BNTM, p.7). Or, în timpul său, și de la timpul său înspre noi și de la noi spre viitor, Caragiale, alături de Eminescu și Creangă, au fost spiritele cele mai evident și mai substanțial situate „dincolo de orice dogmă și orice ideologie"; spre deosebire de Maiorescu, format la școala unei discipline pe cât de solide pe atât de severe, care i-a marcat întreaga evoluție printr-o dependență vizibil strictă de un anume program, cu nuanțe ideologice și asperități dogmatice, această miraculoasă treime a începuturilor culturii noastre moderne, crescută și formată în libertatea cvsi-deplină a acelor împrejurări aurorale, a reușit nu numai să se păstreze cu mult deasupra oricăror condiționări ideologice și dogmatice, dar mai ales să se afirme, pe dimensiunea aproape absolută a libertății lor interioare, ca mari spirite creatoare și întemeietoare. Creangă, mai întâi, cu școlaritatea lui fabuloasă, din cadrul căreia a proiectat în mit chiar și cel mai anodin amănunt și episodul cel mai concret, anticipată și dublată de învățătura sublimă a universului mitologic ancestral, comunicând direct și natural cu universalitatea, așa cum a conturat-o magistral G.Călinescu și a descifrat-o inspirat V.Lovinescu, s-a smuls din automatismul formal al

sintagmelor dogmei religioase în care fusese instruit disciplinar și s-a înălțat la principiul unei libertăți interioare totale, pentru care formularea paremiologică, frăgezimea metaforică și voluptatea citatului și autocitării reprezintă mijloacele firești de respirație verbală. Eminescu a fost și el dintre cei cu vocația acelei *école buissonière* care a instruit spiritele libere dintotdeauna și de pretutindeni, la Cernăuți și Blaj continuând școlaritatea liberă de la Ipotești și Botoșani, iar la Viena și Berlin urmând a visa, tot liber, din bancă, cu ochii deschiși și cu mâna pe condei; poate că tocmai rigoarea probelor doctorale să fi fost cea care l-a speriat și l-a împins să fugă din Berlin, cu ocol, pentru a ajunge pe neașteptate în Iașul vremii, care era un Cernăuți mai mare, care, la rândul lui, era un Blaj mai mare, care, iarăși la rândul lui, nu era altceva decât un Ipotești mai mare. Numai un principiu de absolută libertate (interioară) față de orice dogmă și ideologie ar fi putut permite și justifica incomensurabila acumulare (liberă) de cunoștințe din substratul formației lui culturale și tot numai un astfel de principiu ar fi putut nutri avântul și zborul nelimitat al imaginației și fantazărilor sale. Cât îl privește pe Caragiale, care are școlaritatea regulată cea mai redusă dintre toți, principiul libertății i-a mijlocit tot o acumulare, de data aceasta de experiență de viață, el devenind posesorul unei adevărate culturi existențiale, tot atât de întinsă și mustind de substanță precum cea autohton și universal mitologică a lui Creangă sau cea național și universal culturală a lui Eminescu; pentru ca același principiu al libertății interioare cvasi-absolute să-i deschidă larg porțile invenției nelimitate în domeniul limbajului, atât teatral, cât și narativ. Tot atât de adevărat este, însă, și faptul că o serie de practici abuzive ale unor înguste optici partinice au încercat să facă, din fiecare dintre aceste mari spirite, câte o caricatură, în fond, de partizan politic sau ideologic; în această privință, nu este nicio diferență calitativă între abuzul simplist de a vedea în Creangă un militant antiunionist și cel numai aparent mai sofisticat de a ni-l prezenta pe Eminescu drept adept, prin anticipație, sau precursor al unor tendințe sau curente extremiste. În această aparență de problemă, care nu poate avea niciun credit, decât cu condiția relei credințe, pentru că, în vederile adevăratei bune credințe, ea nici nu există ca atare, exemplul lui Caragiale, al cărui navetism politic, hrănit și de conștiința sigură a valorii proprii, dar și de deșertăciunea pasageră a unui anume veleitarism, ne dă măsura și modul concret al posibilității de a se abstrage de la lipsa de libertate a oricărei dogme și ideologii; miezul amar, dar și suprafața ironic-veselă a experienței sale politice concrete, care nu conține nici urmă de substrat ideologic, reprezintă, pentru toți trei, un gir mai convingător decât toate lamentările lui Eminescu despre salahoreala, cu gust de aservire partinică, de la „Timpul".

Lumina pe care am încercat să o aruncăm asupra dimensiunii adevăratei libertăți a acestor mari spirite ale secolului XIX românesc, și în

primul rând a lui Ion Luca Caragiale, nu vrea să construiască ideea că el ar anticipa, în vreun fel explicit, viziunea transdisciplinarității; această dimensiune îl poate pune, însă, cel puțin pentru început, în consonanță cu deschiderea de orizont a viziunii respective. Urmând logica raționamentului din *Manifestul transdisciplinarității*, putem completa acest prim acord cu alte câteva elemente. Astfel, este evident că atât biografia spirituală, cât și cea culturală îl recomandă pe Caragiale ca om al clasicității, format de triada postulatelor fundamentale ale științei moderne: „1. Existența legilor universale, cu caracter matematic. 2. Descoperirea acestor legi prin experiența științifică. 3. Reproductibilitatea perfectă a datelor experimentale" (BNTM, p.15.). În definitiv, prozele pe care G.Călinescu le-a încadrat în experimentul naturalist, adică *O făclie de Paște, Păcat* și *În vreme de război,* dar și alte elemente de detaliu ale restului operei nu sunt altceva decât încercări de a ilustra *reproductibilitatea perfectă a unor date experimentale.* În același timp, însă, prin ceea ce am putea numi, mai potrivit cu cerințele argumentării noastre, demonul interior al creativității sale, Caragiale este, în foarte numeroase cazuri, ispitit de depășirea limitelor acestei paradigme a modernității. Citățm din același *Manifest: „Rigoare, deschidere și toleranță* sunt cele trei trăsături fundamentale ale *atitudinii transdisciplinare. Rigoarea este mai întâi de toate rigoarea limbajului în argumentația bazată pe cunoașterea vie, deopotrivă interioară și exterioară, a transdisciplinarității"* (*ibid.*, p.141). *„Deschiderea comportă acceptarea necunoscutului, neașteptatului și imprevizibilului"* (*ibid.*, p.142). Or, întreaga operă a lui Caragiale nu este altceva decât, în primul rând, o demonstrație de *rigoare a limbajului,* fie el teatral sau narativ, iar cunoașterea pe care o mijlocește această operă de departe se arată ca o *cunoaștere vie,* deopotrivă îndreptată spre *exterioritatea* existenței, cât și spre *interioritatea* ființei. Cât privește *acceptarea necunoscutului, neașteptatului și imprevizibilului,* cititorul acestor pagini poate găsi, în considerațiile care le-au premers, probe destule despre interesul lui Caragiale pentru acest particular domeniu. Este adevărat că, potrivit exprimărilor din *Manifest, „conceptul de 'hazard' și acela de 'necesitate' sunt concepte clasice. Aleatoriul cuantic este deopotrivă hazard și necesitate, sau, mai precis, nu este nici hazard, nici necesitate"* (*ibid.*, p.26). Dar, dacă a fost preocupat până aproape de fixație de tema șansei/neșansei ca și de cea a întâmplării, din același areal cu acelea de hazard și necesitate, în consonanță cu formația sa clasică, ceea ce ar putea trece, din aceste preocupări, în domeniul soluțiilor, este mai aproape de ceea ce *Manifestul* numește *aleatoriul cuantic* și care se află dincolo de hazard și necesitate. În același cont al apropierilor viziunii lui Caragiale de aceea a transdisciplinarității, am mai putea prefigura prezența unui alt fel de timp

decât timpul linear al modernității, un timp impregnat de subiectivitate, ca și *apariția cuplurilor de contradictorii mutual exclusive*, în seria greu de epuizat a dublurilor contradictorii și totuși armonic coexistente. Potrivit viziunii transdisciplinare, *„Concilierea lui 'pro' și 'contra' nu se poate produce decât pe un alt nivel de Realitate, unde 'pro' și 'contra' au aspectul de doi poli contradictorii ai unei unități mai largi, ceea ce înseamnă a fi împreună, altfel spus, a lua în considerare ceea ce este pozitiv, constructiv și în 'pro' și în 'contra'"* (*ibid.*, p.104). Dar tocmai aceasta este situația dilemelor aparent nesoluționate din imaginarul caragialean, dintre care cele mai la îndemâna receptării sunt cele privitoare la știința sau neștiința lui jupân Dumitrache, respectiv Zaharia Trahanache, despre infidelitatea consoartelor lor; rezolvarea proprie spiritului și literei din textul marelui clasic ține de o astfel de conciliere între 'pro' și 'contra' și deschide perspectiva asupra construcției acestui univers imaginar sub forma unor succesive suprapuneri ale mai multor niveluri de realitate/ficțiune. Faptul că același text nu se pronunță explicit asupra ascendenței unuia dintre aceste niveluri asupra celuilalt sau a celorlalte ține de ceea ce *Manifestul* numește „un nou *Principiu al Relativității: niciun nivel de Realitate nu constituie un loc privilegiat de unde pot fi înțelese toate celelalte niveluri de Realitate"* (*ibid.*, p.65). Tot aici se poate situa *„problema sacrului, înțeles ca prezență a ceva ireductibil real în lume, și care rezistă la orice abordare rațională a cunoașterii"* (*ibid.*, p.147). Pe lângă acestea, o altă formulare din *Manifest* își poate găsi corespondență într-una din particularitățile creativității lui Caragiale; este următoarea întrebare, evident retorică: *„și oare cum se face că, pe măsură ce ne cunoaștem mai bine universul exterior, sensul vieții și al morții noastre este tot mai respins înspre zona nesemnificativului, dacă nu chiar a absurdității?"* (*ibid.*, p.10). Or, opera lui în sine, nu numai imaginea ei critică, intrată, prin prestigiul și frecvența interpretărilor, în beneficiului mentalului nostru comun, reprezintă, pe o anumită dimensiune a ei, un cu totul extraordinar efort de cunoaștere a universului exterior, dar tocmai prin logica intimă a acestui efort, semnificațiile cele mai îndepărtate, în loc să propună un proiect pozitiv, evident imaginar, derapează vizibil mai întâi spre zona derizoriului, pentru a eșua, în cele mai înaintate prelungiri ale ei, în cea a absurdului.

Potrivit logicii din *Manifest*, gândirea clasică, în care a fost instruit și format Caragiale, nu are decât *„două soluții de ieșire dintr-o situație de declin: revoluția socială ori întoarcerea la o presupusă 'vârstă de aur'"* (*ibid.*, p.49). Este evident, pentru orice percepție corectă, faptul că scriitorul nostru n-a împărtășit ideea unei revoluții, cu tot radicalismul percepției din *1907. Din primăvară până-n toamnă*; a fost, însă, destul de evident, ispitit de întoarcerea la o anumită „vârstă de aur." A încercat-o fie în drama

Năpasta, fie în nuvele precum *La hanul lui Mânjoală, La conac, Calul dracului* și, parțial, în *Păcat*, pentru ca finalul vieții să-l găsească, prin *Kir Ianulea,* ancorat la țărmul unui imaginar cvasi-atemporal, cu trăsături orientale, vizitate sporadic și fragmentar mai devreme în *Pastramă trufanda, Abu-Hassan* și alte texte de aceeași factură. Această soluție, a întoarcerii la „vârsta de aur," este condiționată de viziunea transdisciplinarității prin necesitatea unei *revoluții dogmatice interioare*, „imaginea în oglindă a revoluției sociale."(id., p.49) Pentru a se completa: *„Revoluția de azi nu poate fi decât o revoluție a inteligenței, transformându-ne viața individuală și socială într-un act atât estetic, cât și etic, actul dezvăluirii dimensiunii poetice a existenței"* (*ibid.*, p.107).

Dar, în întregul ei, lucrarea ingeniului acestui mare spirit, care în viața lui civilă, dar și în cea intimă, a fost întotdeauna un revoltat, nu tinde spre altceva decât spre exprimarea și, consecutiv, convertirea valorilor etice în valori poetice; fără, mai întâi, înțelegerea și, mai apoi, acceptarea condiționării reciproce și de dublu sens dintre etic și estetic, înțelesul atât al fiecărei dintre aceste dimensiuni, cât și al ansamblului operei care le conține nu ne poate fi accesibil. Putem să ne entuziasmăm cât vrem și în cât mai diferite feluri de fiecare parcelă, de fiecare detaliu din această operă, dar semnificația finală a lucrăturii de bijutier a oricăreia dintre ele nu poate fi descifrată decât pe liniile care compun și aranjează perspectiva întregului; este un suflu integrator, de lucrare *poietică* (ceea ce este de fapt un pleonasm), de *poiein*, aici. A exprimat-o cel mai sintetic și convingător autorul ei, când a încercat să ne arate care este *partea poetului*, după ce ne definise *lucrarea* lui: *ochiul*, țintit la fața Creatorului, *urechea*, la armonia cerurilor, *sufletul*, îmbătat de lumina Lui.

Precursor adevărat sau numai iluzoriu, contează mai puțin; ceea ce este important este că, deși format la școala modernității clasice, el este viu, Caragiale este viu; iată, poate trece proba la modă a postmodernismului și deschiderile lui de orizont se pot revărsa în deschiderea mai largă a transdisciplinarității. Articulațiile ruginite ale imaginii sale publice și critice, mai vechi de suta de ani, pot fi lepădate și tratate ca niște simple obiecte de muzeu. Sunt temeiuri suficiente ca, printr-o insistență exegetică de cu totul altă orientare, însuflețită de tot atâta ingeniozitate câtă erudiție în domeniu și bună credință, să se înceapă a se ataca statuia mohorâtă a imaginii lui comune, prea comune. Este terenul pe care vor avea de lucru generațiile ce vor urma și care, înainte de a-și primi răsplata eforturilor și meritelor, câtă și cum va fi, dacă va fi, li se promite sigur deliciul cu mii de fețe al contopirii cu acest element viu care este noul Caragiale, eternul Caragiale. Poate eternul nou Caragiale.

SIGLE

ADCBM = Dragomir, Alexandru, *Crase banalități metafizice*, prelegeri reconstruite de Gabriel Liiceanu și Cătălin Partenie, prefață de Gabriel Liiceanu, postfață de Andrei Pleșu, București, Editura Humanitas, [2004].

ALCCN = Călinescu, Al.[exandru], *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, [București], Editura Albatros, 1976, Colecția „Contemporanul nostru".

ALGC = George, Alexandru, *Caragiale. Glose. Dispute. Analize*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996.

BNTM = Nicolescu, Basarab, *Transdisciplinaritatea.Manifest*, traducere de Horia Mihai Vasilescu, [Iași], Editura Polirom, 1999.

CCCC = Cubleșan, Constantin, *Caragiale în conștiința critică*, Oradea, Editura Cogito, 1999.

DASR = Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicționarul scriitorilor români*, A-C, [București], Editura Fundației Culturale Române, [1995].

ESCC = Eugen Simion, *Un concept care își caută sensurile*, „Caiete critice", București, nr.1-2, 1986.

FMCC = Manolescu, Florin, *Caragiale și Caragiale, Jocuri cu mai multe strategii*, [București], Editura Cartea Românească, 1983.

GDSAI = Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, prefață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1999.

IVCC = Vartic, Ion, *Clanul Caragiale*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, [2002].

LPCF = Papadima, Liviu, *Caragiale, firește*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999.

MBRI = Braga, Mircea, *Replieri interpretative*, Sibiu, Editura Imago, 2003.

MIELC = Iorgulescu, Mircea, *Eseu despre lumea lui Caragiale*, Editura Cartea Românească, [București], 1988.

MPJML = Petreu, Marta, *Jocurile manierismului logic*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1995.

MTOC = Tomuș, Mircea, *Opera lui Caragiale*, [ediția a II-a], București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de istorie și teorie literară „G.Călinescu", 2002.

SCCFC = Cazimir, Ștefan, *I.L. Caragiale față cu kitschul*, [București], Editura Cartea Românească, 1988.

SVPO = Popa, Sebastian-Vlad, *Fuga pentru histrion și bas continuu*, „Okean. Artele dramei", București, nr. 1-4, 2003.

VSEC = Silvestru, Valentin, *Elemente de caragialeologie*, București, Editura Eminescu, 1979.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINSUL

1. PRELIMINARII 5

2. DIN NOU CRITICA CRITICII 15
2.1. Al.Călinescu, Valentin Silvestru, Florin Manolescu 15
2.2. Momentul Iorgulescu 34
2.3. Reluăm critica criticii: Șt.Cazimir, Marin Bucur, Alexandru George, V.Fanache, Ion Vartic 43
2.4. Eșalonul tânăr: Liviu Papadima, Aurel Buzincu, Cristian Stamatoiu 56
2.5. Caragiale și tranziția: Grid Modorcea, Marta Petreu, Alexandru Dragomir 66
2.6. Spre un nou Caragiale: *Dicționarul scriitorilor români*, Eugen Simion; dilema criticii caragialeologice, probleme ale interpretării și miza ei principală 71

3. PERSPECTIVA UNUI ALT CARAGIALE 92
3.1. Clarificări necesare 92
3.2. Teatrul lui Cargiale dincolo de mimesis 100
3.2.1. Aplicație pe comedia *O noapte furtunoasă* 100
3.2.1.1. Premisa comediei 101
3.2.1.2. Clanul-atelier-prăvălie și componenții lui 104
3.2.1.3. Constructorul de ficțiuni 106
3.2.1.4. Chiriac și Tache pantofarul 109
3.2.1.5. Lectura ziarului 112
3.2.1.6. Mica suveică 119
3.2.1.7. Stăpân pe alternative 120
3.2.1.8. Un bilet de amor 122
3.2.1.9. „Fir-ar a dracului de viață ș-afurisită!" 124
3.2.1.10. „Vezi dta spanga asta?" 126
3.2.1.11. „Somn ușor!" „Și vise plăcute, onorabile!" 130
3.2.1.12. Din nou Tache pantofarul 132
3.2.1.13. Și din nou „Angel radios!" 134
3.2.1.14. „Ce comedie!" 140
3.2.1.15. Biata Zița! 144
3.2.1.16. „Stai în numele Costituțiunii!" 145
3.2.1.17. Un Orfeu de București 148
3.2.1.18. „E de-ai noștri, e patriot!" 153
3.2.1.19.O legătură de gât 157
3.2.2. Continuarea aplicației pe *Conu Leonida față cu reacțiunea* 159
3.2.2.1. Încă un constructor de ficțiuni: „ca dta, bobocule, mai rar!" 159
3.2.2.2. Mecanisme ale magiei teatrale 160

BCUJ CLUJ UNIVERSITY LIBRARY

3.2.2.3. „Să te ferească Dumnezu de furia poporului!" 161
3.2.2.4. Două înalte patronaje 162
3.2.2.5. Dulcele gust al iluziei 165
3.2.2.6. „Scoal'că-i foc, Leonido!" 168
3.2.2.7. Deliciul teoretizării 171
3.2.2.8. „E primejdie mare, domnule!" 172
3.2.2.9. Cine sparge misterul și cine are ultimul cuvânt 173
3.2.3. *O scrisoare pierdută* sau o poveste din lumea/țara ficțiunii 175
3.2.3.1. Încă o dată lectura ziarului, încă o istorie inițială și încă două scene de control 175
3.2.3.2. Adevărul pierdut și ficțiunea dominantă și comodă 179
3.2.3.3. Teatrul lumii pe scena teatrului 184
3.2.3.4. [În suflet sau] pe pălărie 190
3.2.3.5. Zeul suprem: hazardul 193
3.2.3.6. Agentul secret al superficțiunii 194
3.2.3.7. Replica miniaturală montată în model 197
3.2.3.8. De la egal la egal, în planul realului 199
3.2.3.9. Norocul salvator 202
3.2.3.10.În sănătatea... ficțiunii...că e damă bună! 204
3.2.4. Comedia ca triumf al artei: *D-ale carnavalului* 207
3.2.4.1. O frizărie de cartier 207
3.2.4.2. O întâmplare frumoasă 208
3.2.4.3. O altă scenă de control 209
3.2.4.4. O figură simplă (de poker): două perechi 210
3.2.4.5. Mască (ficțiune) peste mască (ficțiune) 213
3.2.4.6. Gratuitul, actantul principal al superficțiunii 214
3.2.4.7. Dansul combinatoriu total: cadrilul 216
3.2.4.8. Jos masca! Sus masca! 217
3.2.4.9. „Mare politică mi-a dat în cap!" 219
3.2.4.10. O cutiuță cu muzică 220
3.2.4.11. Triumful artei 222
3.2.5. O piesă cu țărani: *Năpasta* 224
3.2.5.1. Încă un ziar și încă o poveste instauratoare 225
3.2.5.2. Revanșa realului salvator 227
3.2.5.3. Din nou sfânta nimereală 229
3.2.5.4. Realitatea ca ipoteză de lucru 230
3.2.5.5. Recursul la ficțiune 232
3.2.5.6. Moartea ca ficțiune sau adevăr; sau nici una, nici alta 234
3.2.5.7. Ipostaze supreme ale adevărului și ficțiunii 235
3.2.6. În loc de încheiere 237
3.2.6.1. O privire de ansamblu 237
3.2.6.2. O morală proprie 248
3.2.6.3. Valoarea personajelor 251
3.2.6.4. Pitorescul local 252
3.2.6.5. O spălare de creer 253
3.2.6.6. Unde este celălalt Caragiale? 254
3.3. Proza lui Caragiale sau aventura limbajului 255
3.3.1. Abordări preliminare 255
3.3.2. Instanța auctorială apare ca voce 265

3.3.3. Convenția ficțiunii este regina 275
3.3.4. Lumea întemeiată pe limbaj 283
3.3.5. Cu foarfeca și lipiciul 293
3.3.6. Textul construindu-se pe sine din sine 303
3.3.7. Feluritele ipostaze ale vocii auctoriale 310
3.3.8. Autorul începe să devină personaj 330
3.3.9. Apar *domnul Iancu* și *Nenea Iancu* 340
3.3.10. Demonul amintirii 354
3.3.11. Câteva proze enigmatice 362
3.3.12.Accente și efecte de final 390

4. I.L. CARAGIALE FAȚĂ CU ETERNITATEA 403

SIGLE 427

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MGP

Tipărit la S.C. MAGIC PRINT S.R.L.
Bulevardul Republicii nr. 45 B, Onești, jud. Bacău
Telefon / Fax: 0234 319 810
E-mail: office@mgp.ro; www.mgp.ro

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
PRETUL
RON 15

2,90 Lei

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY